61
371E

Revue de l'art chrétien

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

Tome LXI. LIVe année, 1911

REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

Tome LXI. - LIVme année, 1911

HONORÉ CHAMPION
Libraire-Éditeur
PARIS — 5, Quai Malaquais, — PARIS

DESCLÉE, DE BROUWER & Cie
Imprimeurs
LILLE — BRUGES — BRUXELLES

France et Belgique . 20 fr. — Autres pays 25 fr. Prix de la livraison 5 fr.

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

Émile Bertaux, professeur à l'Université de Lyon. — Auguste Brutails, correspondant de l'Institut, archiviste de la Gironde. — Dom F. Cabrol. — Charles Diehl, membre de l'Institut, professeur à l'Université de Paris. — Mgr Duchesne, membre de l'Académie française et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, directeur de l'École française de Rome. — Georges Durand, correspondant de l'Institut, archiviste de la Somme. — Cte Paul Durrieu, membre de l'Institut. — Camille Enlart, directeur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro. — A. Gazier, professeur à l'Université de Paris. — Jules Guiffrey, membre de l'Institut. — Raymond Koechlin. — L.-H. Labande, correspondant de l'Institut, archiviste de la principauté de Monaco. — Cte R. de Lasteyrie, membre de l'Institut, professeur honoraire à l'Ecole des Chartes. — Eugène Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'Archéologie, professeur à l'École des Chartes. — Émile Male, professeur à l'Université de Paris. — Conrad de Mandach. — Léon Maître, archiviste de la Loire-Inférieure. — J.-J. Marquet de Vasselot, conservateur-adjoint du Département des objets d'art du Musée du Louvre. — Henry Martin, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal. — André Michel, conservateur au Musée du Louvre. — G. Migeon, conservateur au Musée du Louvre. — Gabriel Millet, professeur à l'École des Hautes-Études. — Henry Omont, membre de l'Institut, conservateur du Département des manuscrits à la Bibliothèque nationale. — Paul Perdrizet, professeur à l'Université de Nancy. — Melle Louise Pillion. — Maurice Prou, membre de l'Institut, professeur à l'École des Chartes. — J. Puig y Cadafalch. — Henry Stein, sous-chef de section aux Archives nationales. — Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre, professeur à l'École des Arts décoratifs.

CORRESPONDANTS

Archéologie chrétienne : André Pératé, conservateur-adjoint du Musée de Versailles.

Allemagne. Dr Paul Clemen, conservateur des Monuments historiques de la province du Rhin.

Dr Fritz Hirsch, inspecteur général des Monuments du Duché de Bade.

Dr V. Wallerstein, attaché à la conservation des Musées royaux, à Berlin.

Autriche-Hongrie. Dr Alfred Schnerich, conservateur de la Bibliothèque de l'Université de Vienne.

Belgique. — Joseph Casier.

Espagne. — Ramon d'Alos, Abbé L. Huidobro.

Grande-Bretagne. — Francis Bond.

Italie. — Cte Umberto Gnoli, inspecteur des Monuments historiques, à Pérouse.

Antonio Muñoz, inspecteur des Monuments historiques, à Rome.

Russie. — E. de Liphart, conservateur du Musée de l'Ermitage.

Suède. — Bon Carl af Ugglas.

Suisse. — Abbé Marius Besson, professeur au Grand Séminaire et à l'Université de Fribourg.

Direction et Rédaction : MARCEL AUBERT et AMÉDÉE BOINET

SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE

LES MINIATURISTES DE MATHIAS CORVIN

En 1458, Mathias de Hunyad, fils de Jean de Hunyad, un des plus vaillants capitaines de son époque, fut élu roi de Hongrie. Il n'avait que dix-sept ans. Un ambassadeur vénitien le dit « brutta cera di uomo » (vilaine face d'homme) : il vante son adresse à monter à cheval, à haranguer les gens d'armes, à conduire l'assaut. Fils de soldat, élevé dans la guerre et les affaires, Mathias Corvin allait devenir un de ces hommes d'action, tels que n'en produisit que le XVe siècle. Apre, ardent, glorieux, souvent terrible, mais jamais bas, unissant à un tempérament bouillant un regard pénétrant et un bon sens peu commun, ce prince avait toutes les qualités des grands dominateurs d'hommes. Pendant son règne de trente-deux ans, il réussit à élever la Hongrie au rang des premiers pays de la Chrétienté. Personne, dans l'Europe Orientale, n'eut des conceptions politiques de la hauteur des siennes. Il aspirait à réunir sous son sceptre tous les pays du Danube, à se faire couronner empereur d'Allemagne et il voulait rejeter le Turc en Asie. Il conquit l'Autriche et gagna la Bohême. Il rêvait de porter la division dans l'Islam en utilisant le frère proscrit de Bajazet, le fameux Djem-Sultan. Mathias échoua dans ce dernier dessein, cependant rien ne donne une idée plus juste de la grande allure de sa politique [1].

Mais sa devise : « Animus regis regna nobilitat et obscurat », (l'âme du roi anoblit et obscurcit le pays), ne se vérifia que trop. Son union avec Beatrice d'Aragon fut stérile. Il pensait faire de Jean Corvin, son fils naturel, son successeur. En 1490, une méningite cérébrale l'emporta. Il lutta jusqu'au bout contre la mort avec des rugissements de lion [2]. A peine avait-il fermé les yeux, que l'ambition, l'envie et la cupidité commencèrent de miner son œuvre. La lutte de son fils naturel et de sa veuve finit par le triomphe d'un tiers. L'héritage de Mathias échoua au triste Wladislas de Pologne. Trente-quatre ans après, la Hongrie devenait la proie des Turcs.

La figure intellectuelle de Mathias Corvin est des plus curieuses. Il reçut sa première éducation d'une mère austère, grande amie des Franciscains. Dans la maison paternelle il rencontra Jean Capistran, le sombre dis-

1. Surnommé Corvin à cause du corbeau que la famille de Hunyad portait dans ses armes. [illegible]

2. [illegible] *Dessins* [illegible] *nius.*

ciple de saint François, dont Vivarini a laissé un portrait saisissant, aujourd'hui au Louvre. Mais il trouva autour de lui des hommes d'une mentalité bien différente, comme le Polonais George Sanocki, son précepteur, et Jean Vitez, clerc de son père, par la suite grand-chancelier de Hongrie. Sanocki était un de ces savants vagabonds et bizarres, si fréquents à cette époque. A peine âgé de quatorze ans, il avait déserté le toit paternel, puis avait mené une vie aventureuse en Allemagne, en Italie et en Hongrie. Jean de Hunyad le sauva dans la mêlée de Várna, après quoi il en fit le précepteur de ses fils.

A son retour dans sa patrie Sanocki, devenu évêque de Lemberg, avare et misogyne, ne s'intéressait qu'aux livres et aux choses humaines. Il arrêtait les voyageurs pour apprendre les nouvelles de l'Italie et de la France. Il dormait avec ses livres, éclairé par un candélabre, auquel il avait fait adapter un cercle de fer pour préserver de l'incendie les volumes amassés dans son lit ou qui jonchaient le plancher [1].

Vitéz avait débuté dans la chancellerie de Sigismond de Luxembourg. Il s'y lia avec Æneas Silvius. C'était le type du grand « secretarius » de la Renaissance, tout à fait de la trempe de son illustre ami. Il vivait le regard tourné vers l'Italie. C'est là qu'il fit élever Janus Pannonius, son neveu, une des gloires de la poésie latine du quattrocento. Le Grec Podocatharo, l'humaniste Vergerio furent ses hôtes. Des savants tels que Peuerbach, Argyropulo, Trapezuntio lui dédièrent leurs œuvres [2].

Ce docte prélat aimait les livres d'une ardeur intelligente. Il faisait copier des manuscrits chez lui. Il harcelait des amis pour lui en procurer. Il corrigeait les textes de sa propre main [1]. On a retrouvé dans de nombreux volumes son écriture soignée à l'encre rouge.

Mathias se forma donc dès sa jeunesse au goût des lettres et des arts. Quand il devint roi et s'installa à Bude, dans la résidence de Louis d'Anjou et de Sigismond de Luxembourg, son goût s'affina et s'affermit, sa curiosité s'élargit dans le commerce de savants prélats qui sortaient des Universités de la Péninsule, d'humanistes et d'artistes italiens qu'il avait attirés en Hongrie. Dans ce milieu, il s'acquit une compétence en matière d'art et de lettres, qui égale celle de Laurent le Magnifique ou de Ludovic le More. Les contemporains ne tarissent pas de louanges sur les travaux qu'il entreprit pour agrandir et embellir l'ancien château de Bude. Benedetto da Majano, Verocchio, Filippino Lippi, pour ne nommer que les plus grands, avaient contribué à cette œuvre [3]. Une fontaine sculptée par Verocchio ornait une des cours de cette demeure. On y lisait l'inscription suivante d'Ange Politien :

VSQUE FLORENTINO VECTVM EST HOC MARMOR AB VRBE.
MATTHIAE VT REGI LARGIOR VNDA FLVAT.

(C'est de Florence que l'on a fait venir ce marbre, afin que l'eau ruisselle plus abondamment pour le roi Mathias.)

Des œuvres d'art italiennes prenaient le chemin de Bude. Mais c'étaient encore les livres qui étaient le plus recherchés par le prince.

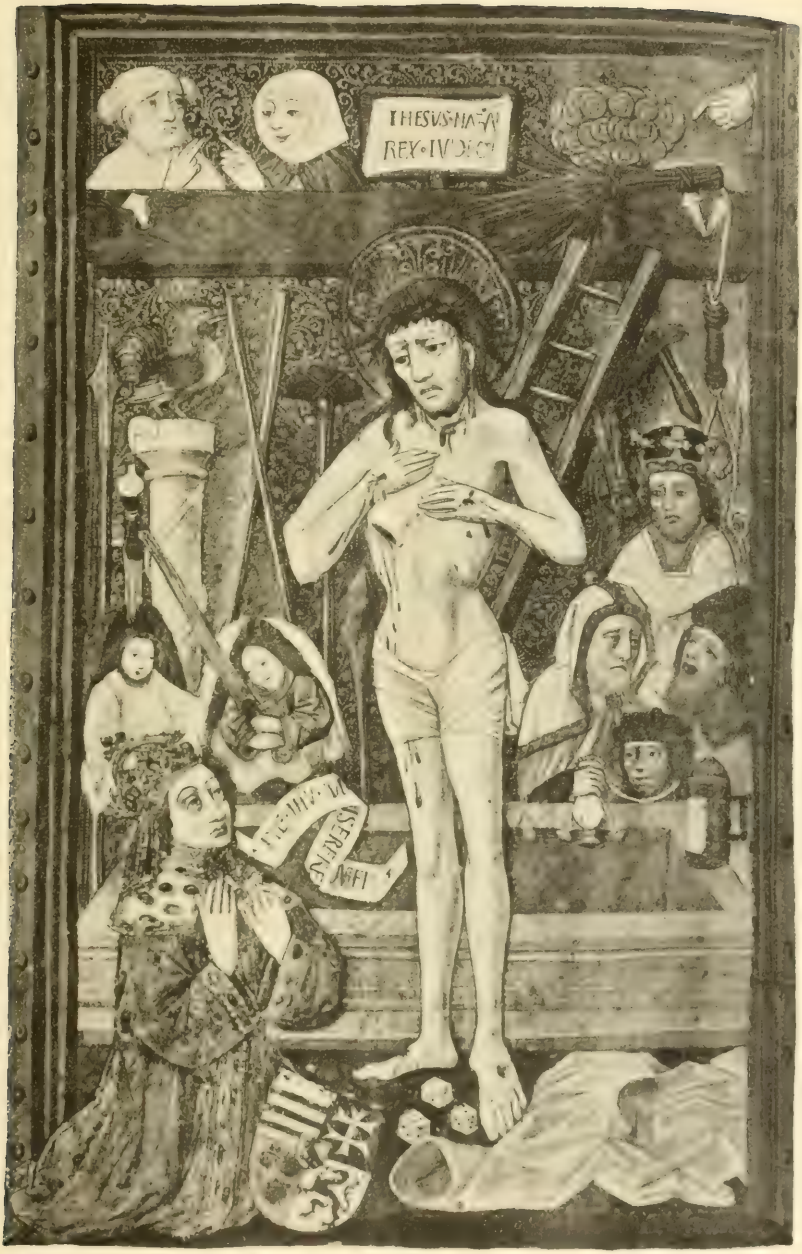
De tout temps, le livre fut une marchandise internationale. Les villes des grandes uni-

1. V. Ph. B. Gulimalda, *Vita et mores Gregorii Sanoci archiepiscopi Leopoliensis*. Recensit V. S. Abadonas. Cracoviae, 1909.

2. Les préfaces des ouvrages dédiés à Vitez et à d'autres humanistes hongrois ont été rééditées par un érudit de grande mérite, Ber. Lázár Ágoston, dans son recueil : *Analecta ad historiam renascentium in Hungaria artium spectantia*. Budapest, 1886.

1. L' « Astronomicon » de Marcus Manilius de la Vaticane (Pal. Lat. 1711) contient l'inscription : *Leg. et emendat. cum Marco Galeotto 1470 [o annes ar. chepiscopus Strig. omiensis]*. Les débris de la bibliothèque de Vitez ont été étudiés par Mgr Fraknói dans la *Revue bibliographique hongroise* « *Magyar Könyvszemle* », 1878-80. Jusqu'ici, on connaît 17 volumes provenant de la bibliothèque de Vitez.

2. V. sur les artistes italiens au service de Mathias, L. Mantz : *La Renaissance en Orient*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1894-1895, et A. de Berzeviczy, *Art et Artistes d'autrefois en Hongrie*, *Revue de Hongrie*, 1908, n° 6.



MISSEL DONNÉ PAR MATHIAS CORTEN AU FRÈRE MINEUR THOMAS

versités. Paris, Bologne, Padoue étaient les entrepôts de la librairie. Les théologiens formés à Paris, les jurisconsultes qui avaient étudié à Bologne introduisaient le goût des beaux livres en Hongrie et y rapportaient des modèles à imiter. Plusieurs rois, notamment Louis d'Anjou et Sigismond de Luxembourg, aimaient avant tout les manuscrits richement enluminés. L'art de copier et d'illustrer des manuscrits fut donc fort répandu en Hongrie.

Cependant, au XVe siècle, les grands amateurs ne se contentaient plus des produits du pays. Ils recherchaient les livres provenant de l'Italie. Depuis que les manuscrits anciens, ou leurs copies, enluminés avec luxe étaient des articles fort prisés et qu'on considérait une bibliothèque bien choisie comme un élément indispensable dans les maisons des princes et des riches, Florence était devenue le centre de la fabrication du livre en Italie.

La copie des manuscrits était « arte libera », gagne-pain des moines, notaires, érudits besogneux. Le Pogge dans sa jeunesse fut aussi « *iscritore di lettera antica* ». Les ateliers des libraires occupaient des légions de professionnels venus de toutes les parties du continent. Ces libraires — *cartolaji* —, de même que les peintres, étaient enrôlés dans la confrérie des *medici e speciali* (médecins et apothicaires), laquelle portait dans ses armes la Madone et le Bambino. Leurs boutiques se trouvaient autour de la Badia, l'abbaye de Florence [1]. Les jours de marché ils occupaient les gradins de l'église.

Vespasiano da Bisticci était le prince de ces libraires. Il comptait des papes et des rois parmi sa clientèle. Quand il sentit le poids de l'âge et aussi probablement la puissance de cette écriture à lettres mobiles nouvellement inventée, il se retira à la campagne, à Antella, « dans une petite maison, — écrivait-il à un ami, — où jamais on ne vit de femme, ni de moustique, ni d'autre bête trouble-sommeil ». Il y mourut en 1498, âgé de 77 ans.

C'est lui le Vasari des bibliophiles. Il laissa, sous le titre de *Vite*, les biographies de ses clients illustres [1], narrées avec toute la candeur d'un vieux commerçant florentin. On voit dans ce recueil le grand seigneur du quattrocento dans son *scriptojo*. « Cicéron, Tite-Live et Quintilien y font bon ménage avec les Pères de l'Église, les livres de piété « *in volghere* » et toute la culture du moyen âge aux racines profondes. Vespasiano leur fournissait avec un zèle égal et les uns et les autres, soit en manuscrits anciens, soit en copies somptueusement enluminées.

Quand des étrangers de distinction arrivaient à Florence, ils allaient tout droit chez Vespasiano. Ainsi fit Janus Pannonius, neveu de Vitéz. « Il vint à moi, — raconte celui-ci, — un mantelet pourpre sur les épaules, et avec un aspect très digne. Je lui dis tout de suite : soyez le bienvenu ; vous êtes certainement Hongrois ? » — Il s'empresse de le présenter à Cosme de Medicis, dans sa villa de Caretti, à Argyropulo, au Pogge, à toutes les célébrités de la ville. Vespasiano et le jeune poète courent ensemble les librairies, achètent quantité de volumes grecs et latins, et Janus Pannonius laisse à Vespasiano quelques centaines de florins pour faire copier des livres qui manquent à sa bibliothèque [2].

Vespasiano fit également copier pour Jean Vitéz de nombreux et splendides volumes. Il nous le rapporte lui-même dans l'éloge qu'il consacre au savant prélat. Il ajoute que Vitéz

1. Une partie de la Via de' Cerretani actuelle s'appelait alors Via dei Librai.

1. Ce recueil fut édité déjà en partie par Muratori et Francesco del Furia, bibliothécaire de la Laurentienne, célèbre par le déluge qu'il eut avec P. L. Courier au sujet de la fameuse tache d'encre. Depuis, il eut plusieurs éditions, dont une excellente par les soins de M. Ludovico Frati (Bologne, 1892).

2. *Vite*, I, 245. — Sur la feuille de garde d'un Cicéron de la Bibliothèque Impériale de Vienne (cod. lat. 139), on voit le monogramme de l'émigré grec Philippo Podocatharo, qui avait trouvé un gîte à la cour de Vitéz. On lit sur la dernière page de ce manuscrit : *Vespasianus florentinus vendidit*. Ce savant fut donc probablement un des agents de Vitéz en Italie.

AD SERENISSIMVM PRINCIPEM AC CHRISTIANISSIMVM PANNONIARVM REGEM MATTHIAM IOANIS DE REGIOMONTE IN TABVLAM PRIMI MOBILIS PREFATIO

Vdum sepenumero viros graues dum secum nostri cauiarentur iniquitatem vehementer dubitare solitos plus ne gerendis rebus humanis conducant litterarum monimenta an morum pericula diuertorum quibus ubiq. societas hominum contexitur. Quippe cum mortali conditione & nascamur & viuamus varis ac pene assiduis implicati curis vix suos cuiq. affectus tam breui etatis curriculo datum internoscere. alienas autem cupiditates ac motus animi quoslibet praeterea in vitis natu grandioribus quorum consilia cepere seruantur cognoscere diuinare quidem possis. qui & si palam explorentur ad perpetua tamen hominum commercia haud quaq. iacti erunt. siquidem experimenta priorum quo minus sugi concordi ratione iumores prouocant malitia iam interturbantur. belli caritas amore sedino sibi & illi monumenta id genus prestabit. Contra vero si priscorum dameat inopia inhibit. perge igitur aliori tam memoriae specimen fieri cum modo vita degere non futura videbere. aut certe vix paucula quedam libamenta illinc capiesci quae ad contemporaneos te iodales concipiant. adeo plerq. omnia solet etas mutare. Quo mihi rectius colligi visum est utriusq. rei adminiculo humana cuiusq. hominis cognosci oportere quoad sine cuiusq. omnium legitima & indissolubilis catena sine dei iam arbitrium permiteret. Nam & si hec duo gerendarum rerum mihi consilia morum inqua humanorum pertinam & veterum horum monumenta scriptorum non sit parua aliq. decrit quomodo sit in quia quiq. negocia prudentius absoluantur. Quod plane in nostro seculo iamq. varis circumuento eruditis minus liquet. Iamdudum vt externa praeteriamus gloria europe nostre qimus & prudentia semper & litterarum cultu floruerit. adeo tamen labatur ut nisi protectore quodam diuino suffulta fuerit propediem exitium sue patiura videatur. Nescio si recentere liceat quam crebro

faisait rechercher des manuscrits précieux non seulement en Italie, mais encore dans d'autres pays.

Néanmoins, Vespasiano ne mentionne qu'une seule fois le nom de Corvin : c'est précisément dans l'éloge de Vitez. Il blâme le roi d'avoir payé d'ingratitude les bons procédés de son ancien précepteur [1].

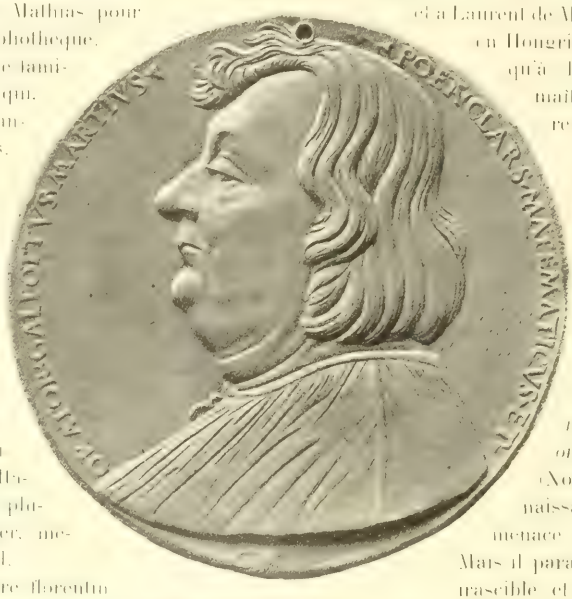
Le libraire florentin ne pouvait ignorer les efforts de Mathias pour former une bibliothèque. D'abord, il était le familier des Médicis, qui, eux, étaient les banquiers de Mathias. Ensuite, les bibliophiles furent de tout temps assez curieux de connaître les trésors d'autrui. Vespasiano procura au duc d'Urbin non seulement tous les catalogues des bibliothèques de l'Italie, mais aussi plusieurs de l'étranger, même celui d'Oxford.

Le grand libraire florentin avait l'habitude de mettre sur ses volumes : *Vespasiano procurante* » ou bien *Vespasianus librarius Florentinus fecit fieri*. Or, parmi les nombreux manuscrits corvinien qui ont été conservés on ne connaît qu'un seul qui porte cette mention [2].

Si donc Vespasiano passe sous silence la bibliothèque de Buda, c'est que peut-être Mathias avait fait peu de cas du fameux *cartolajo* et avait accepté les bons offices d'autrui.

1. Vespasiano, *op. cit.*, [illegible] p. 230. Mathias fit emprisonner Vitez, vieillard [illegible] contre lui.

2. C'est une *Histoire des guerres* de Procopius, [illegible] de l'Université de Budapest.



MÉDAILLE DE GALEOTTO MARZIO (VERSO)

L'humaniste Galeotto Marzio, condisciple de Janus Pannonius à l'école de Guarino à Ferrare [1], vivait depuis 1465 en Hongrie. Du service de Vitez, il était passé à celui du roi, ainsi que le rapporte un document de 1468 [2]. Rentré en Italie vers 1476, il professa quelques années la rhétorique à Bologne. Emprisonné par l'inquisition pour son livre *De incognitis vulgo*, délivré grâce à Mathias et à Laurent de Médicis, il retourna en Hongrie, où il resta jusqu'à la mort de son maître. Ensuite il se rendit en France, où il essaya de gagner les bonnes grâces de Charles VIII. Nous reproduisons ci-contre sa médaille. Sur le revers on lit l'inscription : *Nascentes morimur finisque ab origine pendet.* (Nous mourons en naissant et la fin nous menace dès l'origine.) Mais il paraît que ce savant irascible et cupide, qui oubliait trop souvent sa hautaine devise, ne remplit que des fonctions de secrétaire près de Mathias [3].

L'homme de confiance de ce prince, l'érudit qui eut une influence prépondérante sur ses aspirations intellectuelles, fut Taddeo Ugoleto, fils d'Ilario Ugoleto, jurisconsulte à Parme. Maître Ilario logeait dans sa maison du quartier de San Moderanno un imprimeur

1. Mantegna peignit le portrait des deux amis. A le poème de Janus Pannonius : *Janus Vadreae Mantegnae pictoris*. Patavii, 1458.

2. *Analecta*, p. 254.

3. Pourtant, dans l'édition avonnaise de son livre : *De doctrina promiscua* (1552), il figure comme : *Bibliothecae Budensis praefectus*.

originaire de Lyon, Étienne Coralle. Tandis que Taddeo étudiait à Milan, avec l'illustre Merula, son frère cadet, Angelo, fort lié avec Étienne Coralle, grandissait dans un milieu de libraires, d'enlumineurs, de typographes. Il devint par la suite collaborateur de l'imprimeur lyonnais [1]. Taddeo, après de brillantes études, parcourut la Suisse, la France et l'Allemagne à la recherche de manuscrits anciens. Au cours de sa vie errante, il arriva jusqu'à Bude. L'érudit parmesan portait-il dans ses bagages quelques-uns de ces anciens textes précieux, qu'il excellait à découvrir et que Mathias se serait empressé d'acquérir ? Ce qui est certain c'est qu'en 1474 Ugoleto était rentré dans son pays [2]. Pendant plusieurs années il professa les humanités à l'Université de Reggio. Ensuite, il retourna à Bude. Il jouissait d'un grand crédit à la cour de Corvin. Précepteur du fils naturel du roi, Jean Corvin, chargé souvent d'importantes missions diplomatiques, sa fonction principale était néanmoins celle de bibliothécaire. Ugoleto était tout désigné pour ce poste. Il possédait lui-même une riche collection de livres [3]. Il entretenait d'excellentes relations avec ses confrères de la Péninsule. Esprit vaste et fin, il fut bien ce que dit de lui son médailleur anonyme : Musarum Cultor [4] *op. cit.* p. [illegible]

MÉDAILLE DE GALEOTTO MARZIO (REVERS).

A plusieurs reprises Ugoleto se rendit en Italie afin d'acheter et de commander des manuscrits pour Mathias. Dans une lettre sans date, écrite probablement en 1488, il lui rend compte d'une pareille mission et lui annonce l'envoi des volumes copiés sur ses ordres [1].

Ugoleto ne faisait que de courtes apparitions en Italie. Mais Mathias avait à Florence pour correspondants toute une pléiade d'humanistes : Politien, Marsile Ficin, Francesco Bandini, Ugolino Verini, Bartolomeo della Fonte, Philippo Valori et d'autres. Il y avait également un homme d'affaires : Francesco Sassetti.

Sassetti fut longtemps le fondé de pouvoir des Médicis en France. Il s'était acquis à Lyon une fortune considérable. A son retour à Florence, la plupart des humanistes de marque étaient les hôtes assidus de son palais. Il fit exécuter par Domenico Ghirlandajo les fresques et le tableau d'autel de sa chapelle funéraire à S. Trinita. Dans une exposition récente à Londres,

1. Pezzana (A.), *Catalogo de libri impressi in Parma dall'anno MCCCXII al M. D. Estratto dal volume [illegible] della Storia della città di Parma*. Parma, 1846.

2. On le trouve cette année-là parmi les témoins d'un acte notarié de Parme. Pezzana, *op. cit.*

3. Del Prato, *Libri e Biblioteche Parmensi dal sec. XI*. Parma, 1905.

1. Cette médaille est gravée sur le titre de l'ouvrage d'Ireneo Affò, *Memorie di Taddeo Ugoleto*, Parma, 1781.

2. Abel et Hegedüs, *Teodorico Valois*. Budapest, 1963, p. 158.

Après la mort de Mathias, Taddeo s'enfuit à Parme. Une période de grande [illegible] dans laquelle la presse de ses frères. Taddeo apporta [illegible] les textes de sa [illegible] de Leipzig.

Dans les archives des [illegible] de Leipzig, on trouve de nombreux [illegible] de ce savant [illegible] Budapest.

3. A. Affò, *Storia di Parma*, 1856, p. IX.

on pouvait admirer le double portrait de Sassetti et de son fils, de la main du même artiste. Sur un fond de paysage maritime se détache un homme coiffé d'un bonnet de velours. Sa face est lourde, ses yeux sont pensifs. Son fils, un charmant blondin vêtu du pourpoint fleuri des adolescents florentins, coule vers lui un regard candide, comme s'il lui reprochait son sérieux [1]. Ce portrait répond à ce que nous dit de lui Vespasiano, qui nous le représente comme un homme d'une nature austère et de mœurs patriarcales [2].

Mitia fata mihi — Le sort me soit favorable — était sa devise. Cependant le sort ne le lui fut guère. Ruiné à l'âge de soixante huit ans, il retourna à Lyon pour refaire sa fortune. C'est alors qu'il écrivit son testament [3], qui témoigne d'une grande sagesse et d'une hauteur d'âme tout antique. Il mourut deux ans plus tard. Les Médicis acquirent ses précieux manuscrits.

MÉDAILLE DE TADDEO GOLLETO

Dans plusieurs volumes de Corvin, on rencontre la devise de Sassetti, et dans d'autres l'indication précise qu'ils furent commandés par son intermédiaire :

Franciscus Sassetus, Thomae filius florentinus civis, faciendum curavit. Mitia fata mihi [4].

Grâce à ces collaborateurs, Mathias réunit une bibliothèque qui contenait à peu près tout ce qu'un homme de son temps avait souci de connaître. Il y a une grande unité dans les aspirations intellectuelles du passé. Quand Cosme de Médicis fonda la bibliothèque de Saint-Marc, sur sa demande, Maître Thomas de Sarzano, le futur pape Nicolas V, consigna dans une sorte de manuel les livres alors en vogue. La même liste servit pour organiser la bibliothèque de Fiesole, celles du duc d'Urbin, d'Alexandre Sforza, et probablement celles de nombreux contemporains [1].

La librairie de Buda les surpassait peut-être par la richesse de ses volumes : elle contenait des manuscrits grecs et orientaux, aussi bien que des livres hongrois, mais elle avait été sans doute composée dans le même esprit. Et cependant combien l'âme de Mathias Corvin devait être différente de celle des Italiens de la Renaissance ! Quelle humanité singulière que la cour de ce prince, où s'étaient conservées les traditions du moyen âge, les mœurs propres à la race hongroise, avec un vernis de civilisation latine !

La littérature, alors, se distinguait tellement de la vie, que rien ne ramenait de l'une à l'autre. C'est en vain que l'on chercherait dans les écrits des humanistes les souvenirs vivants du passé. On serait tenté de croire qu'ils se retrouvent dans les images qui ornent les somptueux volumes de Mathias Corvin. Dans ces livres on admire bien des échantillons des maîtres miniaturistes les plus habiles de son époque. On y découvre les traces

1. *L'Exposition nationale des Maîtres anciens à Londres*. *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXXII, 1910, p. 63.

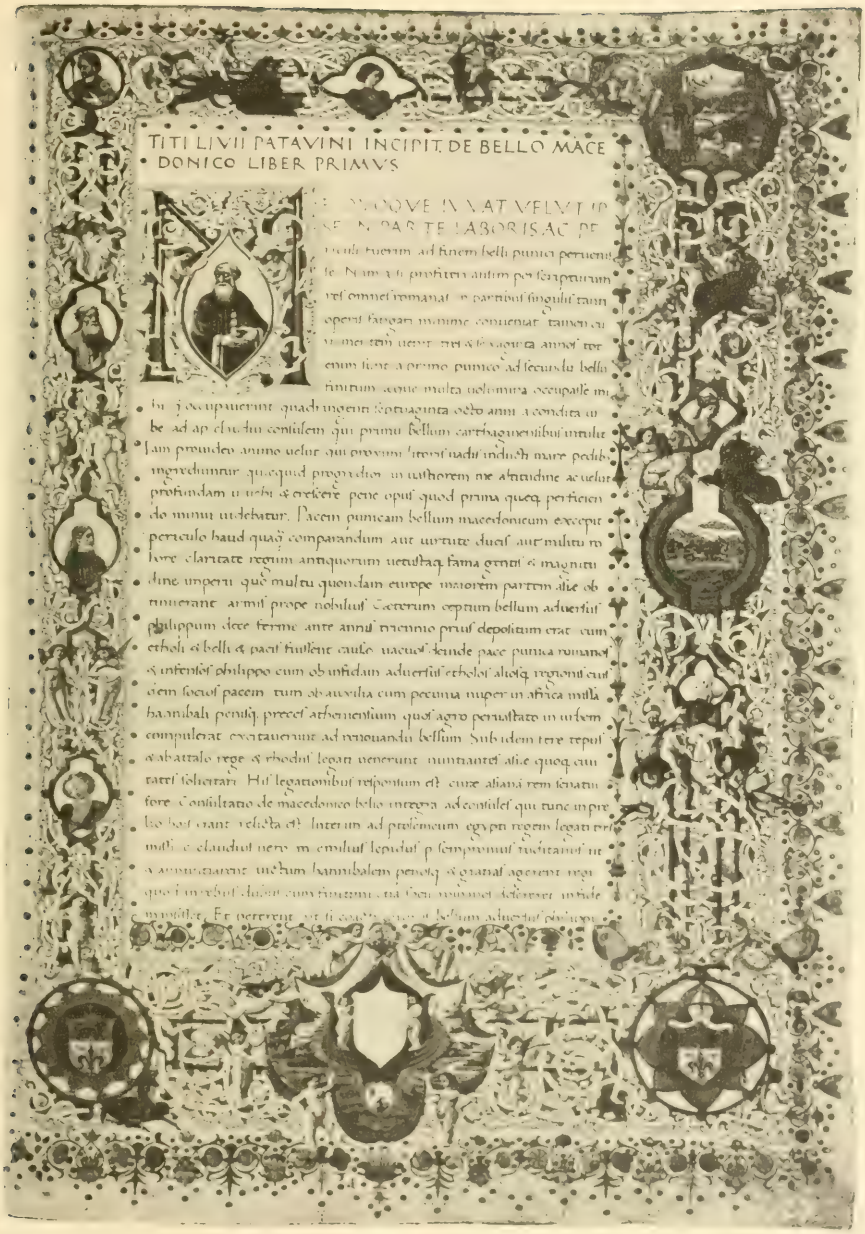
2. Vespasiano, *op. cit.*, III, p. 75.

3. V. *Kunstarsseschichtliche Beiträge August Schmarsow zu seinem 60 Geburtstag*. Leipz. 1907. Aby Warburg : *Francesco Sassettis letzwillige Verfügung*.

4. *Diocletes Lucilia Vibia* Milan Bibl. Trivulzio, cod. 817.

Lindh. Prodr. *De Praestantibus Diribus*. Modene. Estense, n. 637.

1. Vespasiano, *op. cit.*, I, 35.



TITI LIVII PATAVINI INCIPIT DE BELLO MACEDONICO LIBER PRIMVS

[illegible] NOVE IN VAT VELVT [illegible] NE N PAR TE LABORIS AC PE[illegible]
[illegible] tuerum ad finem belli punici peruenis[illegible]
se. Nam cum prosiliri animo per sexaginta
[illegible] omnes romanas in partibus singulis tanta
operis magnitudo minime conueniat, tamen cu
[illegible] meritum uetus, nisi id quoque annos tor
mentum fuerit a primo punico ad secundum bellum
finitum, ceteris multa uolumina occupasse in
[illegible] occupauerunt quadringentis sexaginta octo annis a condita ur
be ad ap[illegible] consulem qui primus bellum carthaginensibus intulit
Iam prouideo animo uelut qui prouectus in altum nec dum mare pedibus
ingredientur quicquid progredior in uastiorem me altitudine accidit
profundum et nihil se ostendere pene opus quod prima quoque perficien
do minuit delectatur. Pacem punicam bellum macedonicum excepit
periculo haud quaquam comparandum aut uirtute ducum aut multitudine
claritate regum antiquorum uetustaque fama gentis et magnitu
dine imperii quae multis quondam europae maiorem partem alias ob
tinentibus armis prope nobilius. Ceterum coeptum bellum aduersus
philippum dicere ferme ante annum triennio prius depositum erat cum
etholi et belli et pacis fuissent auctores. Inde pace punica romanos
et infensos philippo cum ob iniuriam aduersus etholos aliosque regionis eius
dem socios pacem tum ob auxilia cum pecunia nuper in africa missa
hannibali penitus procul athenienses quos agro pertinaciter in insem
compulerat excitauerunt ad mouendum bellum. Subiecere rem repul
sa abatralo rege et rhodii legati uenerunt nuntiantes alia quoque ciui
tates solicitari. His legationibus responsum est curae futurum senatui
fore. Consultatio de macedonico bello integra ad consules qui tunc in pre
bo hostiae erant relicta est. Interim ad praesentem egypti regem legati ro
misi et claudius nero et emilius lepidus et sempronius tuditanus in
[illegible] hannibalem penitus et quanta agerent regi
que [illegible] cum [illegible] deferrent inde
[illegible] Et perierunt [illegible] bellum aduersus philippum

THE LIVE [illegible] Macedonicus [illegible] 1874

de l'atelier qu'il avait organisé à Bude, et dans lequel de subtils artisans venus de Florence et de Naples se mêlaient aux patients ouvriers indigènes. Mais quel regret que Mathias Corvin n'ait pas eu parmi ses valets-peintres réunis de si loin et avec tant de peine quelques humbles artisans de la valeur de ceux que trouvèrent le duc de Berry et d'autres princes occidentaux, pour le faire revivre, lui et son entourage !

Cette fameuse bibliothèque subit toutes les rigueurs du temps. Pourtant, son souvenir ne s'effaça jamais. Il exerça toujours un singulier attrait sur les lettres. Souvent, on exagéra son importance [1]. On pourrait faire un livre rien qu'avec la bibliographie des travaux qui lui ont été consacrés, bien que jusqu'ici on n'ait retrouvé que 139 volumes de cette fastueuse collection. Mais ces ouvrages ne s'occupent que fort peu des enlumineurs du grand bibliophile. Je voudrais donc les signaler à l'intérêt des érudits et des amateurs, sans avoir la prétention de dire le dernier mot sur des choses, auxquelles on ne peut toucher qu'avec hésitation dans l'état actuel de nos connaissances.

***

Le livre le plus ancien en date, que l'on sait avoir été exécuté pour Mathias Corvin, est un missel copié en 1464 à Vienne par George Cathedralis et un certain Institoris. Mathias destinait ce missel au frère mineur Thomas, ainsi qu'on le voit par l'inscription du feuillet 126 r° de ce volume, dont nous donnons la reproduction [2] (p. 3).

On ignore par quel hasard Mathias fit copier ce manuscrit par des Viennois. Il n'offre rien de bien remarquable dans son exécution. Sur la page que nous reproduisons, le roi est prosterné aux pieds du Christ : ses yeux ont une expression d'ardente foi. Mathias, en dépit de son enthousiasme pour l'Antiquité et sa crainte des forces mystérieuses des astres, fut en effet profondément croyant. A l'arrière-plan on remarque les instruments de la Passion, puis Judas, Pilate et Hérode, figures médiocres, d'après quelque xylographie allemande. La décoration marginale est composée de fleurs gothiques dans la manière répandue dans les pays du Danube.

De pareilles enluminures ne pouvaient guère contenter l'élève de Vitéz. Déjà, il recherchait des artistes italiens pour transformer et agrandir l'antique palais de Bude [1]. Un ambassadeur florentin, Jacopo de Bene, l'avait salué à l'occasion de son entrée solennelle dans cette ville. Il entretenait d'excellentes relations avec la République. La Seigneurie lui offrait des lions en signe d'amitié et la banque des Médicis lui servait d'intermédiaire pour ses affaires en Italie.

Néanmoins, ce n'est pas à Florence, mais à Rome que l'on trouve les traces de ses premières commandes de livres en Italie. En 1471, Mathias y envoie son enlumineur, un certain Blandius, avec la mission de lui rapporter des livres [2].

Vraisemblablement, ce Blandius faisait partie de l'atelier que Mathias avait organisé à Bude. L'archevêque Nicolas Oláh, qui visita cet atelier quelques années après la mort du roi, y vit une trentaine de copistes et d'enlu-

1. « Il est possible que ni l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie, ni aucune autre catastrophe n'ait porté un coup aussi fatal aux lettres. » Hallam *Histoire de la littérature en Europe*, I, 165.

2. *Liber Mathias Rex Hungariae concessit hoc missale Fratri Thomae de Hungaria post cujus obitum manent liberae in provincia quae claudit diem extremum.*

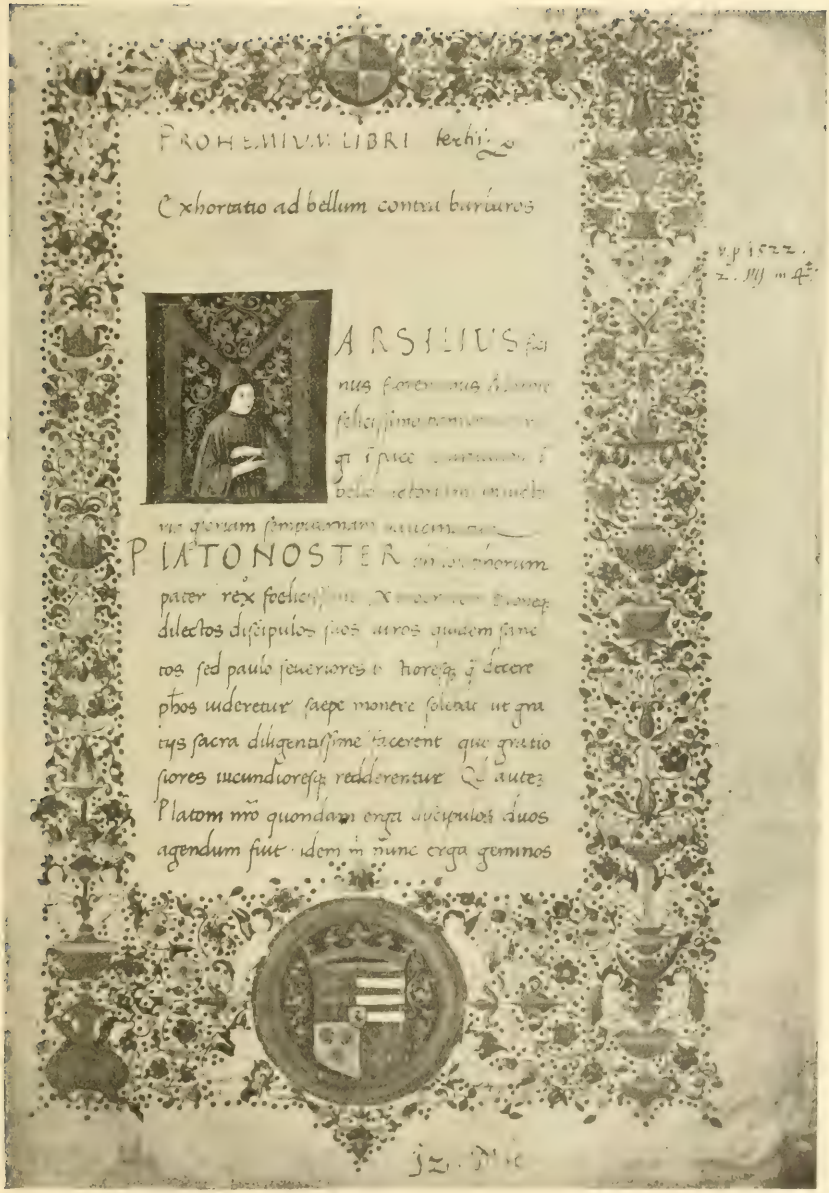
Ce manuscrit fut légué par la princesse Cérolme de Parme aux PP. Jésuites, qui le conservèrent longtemps dans leur maison de Rome. Actuellement, il se trouve dans une bibliothèque de ce ordre en Autriche.

Nous donnons la reproduction d'après la publication hongroise : *Les plus belles pages des manuscrits de Corvin conservés à Rome*. Pest, 1874.

1. A partir de 1467, le bolonais Fieravante Fieravanti est à ses gages, mais il paraît qu'il eut surtout des fonctions d'architecte militaire.

2. A *Revue Bibliographique Hongroise*, 1878, p. 71.

Par l'entremise de Blandius, l'illustre Pomponio Leto fit parvenir à Mathias les œuvres de Silius Italicus, imprimées par ses soins, et le pape Sixte IV un ouvrage de Nicolaus de Ausmo, imprimé par Andelinus Spira, Venise, 1471. Cet exemplaire, aux armes de Sixte IV et de Mathias Corvin, se trouve à Presbourg, dans la bibliothèque des PP. Franciscains.



PROHEMIVM LIBRI tertij

Exhortatio ad bellum contra barbaros

ARSILIVS [illegible]
nus [illegible]
felicissime [illegible]
[illegible] bello [illegible]
[illegible] gloriam sempiternam [illegible]

PLATONOSTER [illegible] pater rex felicissime [illegible]
dilectos discipulos suos uiros quidem sane
tos sed paulo seueriores [illegible] horesq; [illegible] decere
phos uidereur saepe monere soleat ut gra
tius sacra diligentissime facerent quae gratio
siores iucundioresq; redderentur Quod autem
Platon mo quondam erga discipulos suos
agendum fuit idem in nunc erga geminos

LETTRES DE MARS LE TRAN[illegible]

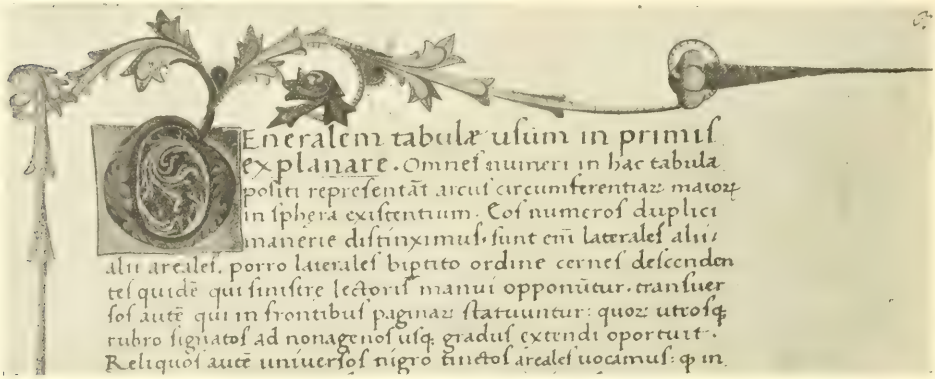
mineurs [1]. Leur chef était un certain Felix de Raguse. Olah vante son érudition, surtout sa connaissance des langues orientales.

Des Italiens, des Allemands et des Hongrois devaient se côtoyer dans cet atelier. On retrouve les traces de cette collaboration dans un manuscrit de la Bibliothèque Impériale de Vienne, un ouvrage du mathématicien Joannes de Regiomonte (ms. lat. 2363), dédié à Corvin [2]. Au bas du frontispice, de fin travail italien, probablement florentin, que nous donnons ci-dessus (p. 5), deux anges tiennent les armes du prince : Ecu écartelé, au 1er, fascé de huit pièces, qui est Hongrie ; au 2me, la croix à double traverse sur une montagne, qui est Hongrie ancien ; au 3me, les trois têtes de léopard couronnées de Dalmatie ; au 4me, le lion couronné de Bohême ; sur le tout les armoiries des Corvin : un corbeau.

L'écusson est entouré de la devise : *Timor Domini initium sapientiae* (la peur du Seigneur est le commencement de la sagesse). Or, la troisième page de ce manuscrit est enluminée d'une façon tout à fait différente et qui témoigne que ce volume sort d'un atelier où se trouvèrent réunis les éléments les plus divers. Nous reproduisons ci-dessous ces ornements lourds et anguleux. Ils sont dans le style qui dominait au cours du XVe siècle en Hongrie, et que semble avoir particulièrement influencé le curieux mélange d'art que les artistes français, italiens, allemands et tchèques, réunis par Charles IV, avaient développé en Bohême.

Mais le labeur des artistes attachés à sa cour ne contentait pas l'avidité de notre grand bibliophile. On travaillait pour lui à Bologne; notamment un certain Henrico Senca Paura de Alamania, copiste et enlumineur de l'église San Petronio [1].

A Florence, les plus fameux scribes et enlumineurs contribuaient à enrichir sa bibliothèque. On trouve dans ces manuscrits la signature des copistes les plus célèbres, par exemple, Sinibaldi [2], Cante di Bonagio de



JOHANNES DE REGIOMONTE, COSMOGRAPHIA. — B.Bl. imp. de Vienne, lat. 2363.

1. Olah *Hungaria* Andobonae, Trattner, 1763, p. 20.
2. Cette dédicace est réimprimée dans les *Analecta nova*, p. 133.

1. Le ms. 1391 de la Bibliothèque Impériale de Vienne *Thomae Aquinatis Catena Aurea*, aux armes de Corvin, porte l'inscription : *Per me Henricus Amstelredamus alias Senca Paura*, A. D. 1468. — On trouve le nom de ce Henricus de 1474 à 1487 dans les comptes de la Basilique de S. Petronio. Cf. Luigi Frati, *I corali della Basilica di S. Petronio*, Bologna, 1896, p. 90.)
2. Paris, Bibl. nat., Lat. 16839, Laurentiana, Plut. 12, cod. 10.

COMMENTAIRES DE SAINT LUC

Cantinis, curé de S. Maria de Fiore à Florence[1], Carolus Gemmianensis[2], notaire à Florence, Pietro Cennini, l'anonyme qui terminait ses œuvres par le libelle : « Omnium rerum vicissitudo est ».

Les enluminneurs ne signaient que rarement leur œuvre. Tout ce que l'on sait sur ces artistes, on le doit à Vasari qui, dans les vies de Don Lorenzo Monaco, de Don Bartolomeo et de Gherardo, donne des indications précieuses sur l'enluminure florentine, auxquelles Milanesi a ajouté de savants commentaires, tirés surtout des livres de comptes du « Duomo[4] ».

Souvent les commandes d'enluminure se faisaient par contrat devant notaire[5]. Mais jusqu'ici, on a extrait des archives bien peu de ces contrats. Nous ajouterons enfin que les documents photographiques sont aussi fort sommaires. Il est donc très délicat dans l'état de nos connaissances de parler avec autorité d'un tel sujet[6].

D'origine monacale, l'enluminure se laïcisa dans le courant du XVe siècle. Mais de même que dans les monastères, l'ornementation des manuscrits importants restait en général œuvre collective. Les maîtres en renom, qui étaient à la tête de ces ateliers, faisaient souvent un stage dans la cour de quelques princes. Plusieurs de ces généreux amateurs réunirent autour d'eux de vraies colonies de miniaturistes.

La décoration la plus répandue à cette époque est la « miniatura umanistica », qui consiste en bordures formées de gracieux entrelacs blancs sur fond de couleur uni. Peu à peu, on parsème ces encadrements de putti, de médaillons contenant des portraits et des paysages. Ces derniers sont surtout caractéristiques pour les miniatures florentines. Nous donnons (p. 9) la reproduction du frontispice d'un beau Tite Live de Jean Vitéz[1], un fort bel échantillon de cette « miniatura umanistica » en plein épanouissement.

Un goût très fin et très personnel distinguait ces enluminneurs florentins. Mais de plus en plus on reconnaît dans leur œuvre une tendance à donner au lieu de décorations des illustrations. Ils aspirèrent à imiter les grands peintres. Ils se mirent à copier leurs tableaux dans les miniatures. Et ce fut la décadence de leur art. On se rend très bien compte de cette évolution en examinant les manuscrits de Mathias Corvin, parmi lesquels on trouve des échantillons des meilleurs enluminneurs florentins. Voici d'abord (p. 11) un frontispice de Francesco Antonio del Cherico[2] (vers 1470), le miniaturiste en vogue à Florence. On le reconnaît aisément à la légèreté de sa facture et à son élégante simplicité[3].

Bientôt les deux frères Monte et Gherardo del Favilla lui disputèrent la faveur du public. Vasari raconte que Gherardo copiait les gravures de Dürer et de Schongauer. Cette erreur a un fond de vérité, comme la plupart de celles que fait Vasari. Les frères del Favilla ne pouvaient copier Dürer, car ils étaient antérieurs à cet artiste, mais ils s'inspirèrent bien des œuvres flamandes, très recherchées en Italie. Le *Christ bénissant le monde* au frontispice du splendide saint Jérôme de Ma-

1. Paris, Bibl. nat., lat. 1767.
2. Laurentien, Plut. 68, cod. 19.
3. Budapest, Musée national, cod. lat. 160.
4. Vasari, *Vite*, ed. Le Monnier, Milanesi a publié un ouvrage en partie de ses commentaires sous le titre : *Storia della Miniatura Italiana*, Firenze, 1850.
5. M. Anziani a publié la copie de ce genre dans son opuscule : *Intorno a una bellissima Bibbia Corviniana*, Firenze, 1906.
6. Je dois de précieux renseignements à M. Paolo d'Ancona, qui prépare une histoire de la miniature à Florence, qu'il engage les expressions de ma reconnaissance pour son concours bienveillant.

1. On y voit les armes de Vitéz : coupé, au 1er d'argent au léopard contourné de gueules, au 2e d'azur à la fleur de lys épanouie d'argent.
2. Marsilii Ficini Epistolae. Wolfenbüttel, Bibliothèque Ducale. Cette collection possède un Psautier aux armes de Corvin et de sa femme enluminé par le même artiste.
3. Cf. Paolo d'Ancona, *Il Libro e la Stampa* (1908) et Léon Dorez, *Les Manuscrits à Peintures de Lord Leicester* (Paris, 1908, p. 84).

[illegible]

thias Corvin[1] est évidemment copié d'après un tableau flamand[2] (*fig.* p. 13). En face, à la même hauteur, on reconnaît l'énergique profil de Mathias Corvin, copié d'après une médaille fameuse (fig. ci-dessous). Dans les quatre coins de l'encadrement, l'enlumineur a représenté les Évangélistes. Ces médaillons sont unis des deux côtés par un lacis de rinceaux et dans le haut, par des dauphins que montent des angelots, entre lesquels se dresse fièrement le corbeau des Hunyad. Au bas de la page, quatre amours nus soutiennent l'écusson surmonté d'une couronne, aux armes de Corvin.

Le texte s'ouvre par un petit tableau d'une fraîcheur et d'une grâce exquises. On y voit

MÉDAILLE DE MATHIAS CORVIN

saint Jérôme dans sa cellule, au milieu de maints détails domestiques et familiers. Et le jeune florentin qui regarde curieusement par la fenêtre donne à cette miniature toute la légèreté d'un instantané.

Cependant le grand enlumineur de l'époque fut Attavante di Francesco di Bartolo. Né en 1452 à Castelfiorentino, il était le fils cadet de Madonna Bartola et de Gabriello di Vante, de la famille florentine des Attavanti, qui avaient leur chapelle et leur sépulture à S. Maria Novella.

Sa jeunesse se passa dans l'atelier d'un « cartolajo ». Il épousa la fille de Niccolo Berardi. Une année après la mort de celle-ci, il se remaria avec Maria, fille du tanneur Tommaso Uberti, qui lui apportait une dot de 180 florins. En 1491, il achetait une maison dans la Via Fiesolona, dans le « popolo di S. Pier Maggiore ». Il mourut avant 1517[1].

Attavante s'inspirait de Verocchio et de Domenico Ghirlandajo. Dans ces miniatures, on reconnaît souvent les réductions des tableaux de celui-ci. Ses œuvres les plus authentiques signées de sa main, sont le Missel et le Bréviaire qu'il exécuta pour Mathias Corvin et le Missel de Thomas James, évêque de Dol[2].

On a souvent reproduit le fameux Missel, de la Bibliothèque de Bruxelles, de même que le Bréviaire conservé à la Bibliothèque du Vatican qu'Attavante enlumina pour le roi de Hongrie. Nous donnons p. 17 une partie du feuillet 8 recto de ce Bréviaire.

La grande miniature représente *saint Paul prêchant*. Ses auditeurs sont Mathias Corvin, sa femme, Béatrice d'Aragon, avec les dames et les gentilshommes de leur suite. Au bas de la page, deux angelots soutiennent l'écusson aux armes du roi. On a disposé parmi les décorations marginales les pièces des armoiries de Hongrie et les emblèmes de Mathias.

Ce n'est que dans les manuscrits corviniens exécutés à Florence que l'on retrouve ces emblèmes : la ruche, le puits à roue, la gerbe, le diamant brut, le globe, le tonneau, le sablier, une bague avec un solitaire[3], enfin le dragon qui se mord la queue, et la fronde. Le

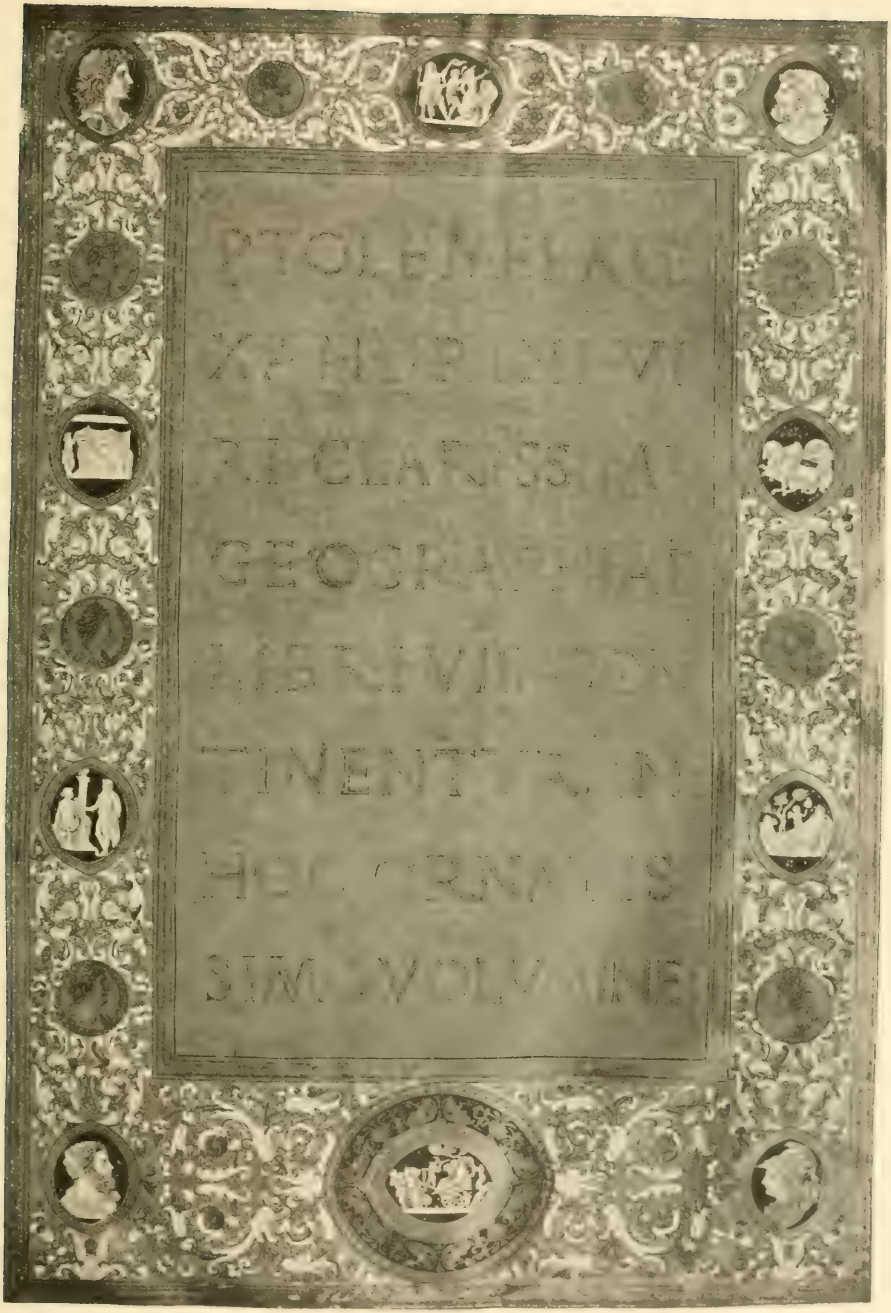
1. Vienne (Bibl. Imp., cod. Lat. 920). Il y a encore deux volumes de Corvin qui me semblent enlumines par les del Favilla : Budapest (Bibl. du Musée national, cod. Lat. 347 et Modene, Estense, 439).

2. Les frères del Favilla le copièrent également dans un livre de chœur conservé au Musée San Marco à Florence.

1. Cf. Paolo d'Ancona, *Attavante*, dans *Allgemeines Lexicon der Künstler* de Thième et S. Reinach, *Une miniature d'Attavante*, dans *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1908, octobre.

2. Cf. Bertaux et Birot, *Le missel de Thomas James* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906).

3. Les Médicis l'avaient aussi adopté, avec la devise : *Semper adamas in parvis*.


PTOLEMAEI
GEOGRAPHIAE
TINENTIS
SIMULVOLVANTE

dragon était l'insigne de l'illustre ordre du même nom, fondé par Charles Robert d'Anjou[1]. Quant à la fronde qui était aussi l'emblème de Sasselli, Mathias adopta peut-être cette arme du jeune pâtre David en souvenir de sa propre jeunesse. Sorti de prison pour

BRÉVIAIRE DE MATHIAS (BIBL. VAT. AUG. [illegible] Bibl. vat. Vatican [illegible] d. I. Ob. 3. 112)

devenir roi, lui aussi aurait pu choisir la devise que Sasselli fit graver au-dessus de sa tombe : « Tutanti puero patriam Deus arma ministrat.

Un volume orné par Attavante, moins connu, mais presque aussi beau que les précédents, est la traduction latine de Philostrate, par Antonio Bonfini, historiographe de Ma-

1. En 1460 Mathias confirme l'ordre du Dragon à Philippe de Rehrmette, gentilhomme du duc Philippe le Bon. Voy. Bibliothèque de Besançon, coll. Chifflet, n° 84 [illegible] 1411 [illegible] 1[illegible] [illegible]

thias[1]. Un grand nombre de manuscrits de la bibliothèque de Buda proviennent de la « botega » d'Attavante, probablement le plus grand atelier d'enluminure à Florence.

Un maître miniaturiste florentin, qui lui est bien supérieur en grâce et en vie, c'est l'enlumineur du Didyme de Mathias Corvin[2].

Le frontispice de ce volume (*pg.* p. 15) représente un retable de riche architecture soutenu par deux rangées de pilastres. Le sou-

1. Voyez Bibliothèque hongroise [illegible] dans un article de Romer. *Les manuscrits et miniatures de la bibliothèque de Mathias Corvin*. 1 Ag. 1877.

2. Ce manuscrit [illegible] par Cornelius de Pomis, [illegible] [illegible] Nous [illegible] [illegible] [illegible] Corvin à Rome.

bassement est orné de copies de bas-reliefs antiques, parmi lesquels on reconnaît Apollon et Marsias, imitation probable du célèbre cancre des Médicis [1]. Les pilastres sont décorés de panoplies et de grotesques. Sur la corniche, des angelots jouent dans un fouillis de fleurs, de fruits et de bucranes.

Au centre de la composition, l'artiste a peint *saint Jérôme* attablé dans sa cellule. Le paysage qui fait le fond de ce tableau est bien une échappée prise d'après nature sur un coin de Florence. Au pied des premiers piliers, deux adolescents en toge légère présentent des targes, dont l'une aux armoiries de Mathias, l'autre à celles de sa femme. Le roi et la reine sont agenouillés contre la deuxième rangée de pilastres. La figure de Mathias est d'un réalisme saisissant. Entre tous les portraitistes du roi, seul cet enlumineur eut la franchise de ne pas idéaliser son nez proéminent, qui donna lieu à mainte anecdote. Il a réussi également à fixer sur ses traits son énergie indomptable. Béatrice est une grande dame déjà un peu alourdie. Son front est dégarni et ses sourcils fort minces, selon la mode du temps. Parmi les figures qui se trouvent derrière les souverains et qui sont manifestement des portraits, on a cru reconnaître Jean Corvin, le bâtard du roi, et de l'autre côté, la veuve de Jean de Hunyad, mère de Mathias.

Un autre enlumineur florentin fort remarquable qui travailla pour Corvin, est le « maître des Homélies d'Origène [2]. » Ce volume, écrit sur deux colonnes, est décoré d'un admirable frontispice (*fig.* p. 19). Le bas de la page porte les armes de Mathias et de sa femme. L'encadrement est formé de treize médaillons qui représentent la Création et l'histoire des premiers hommes. On est frappé par la perfection des nus et par la finesse des paysages.

1. Ce cancre figure dans la décoration du Philostrate de Mathias Corvin et dans celles de beaucoup d'autres livres de l'époque.

2. Bibliothèque de Modène, [illegible] 78.

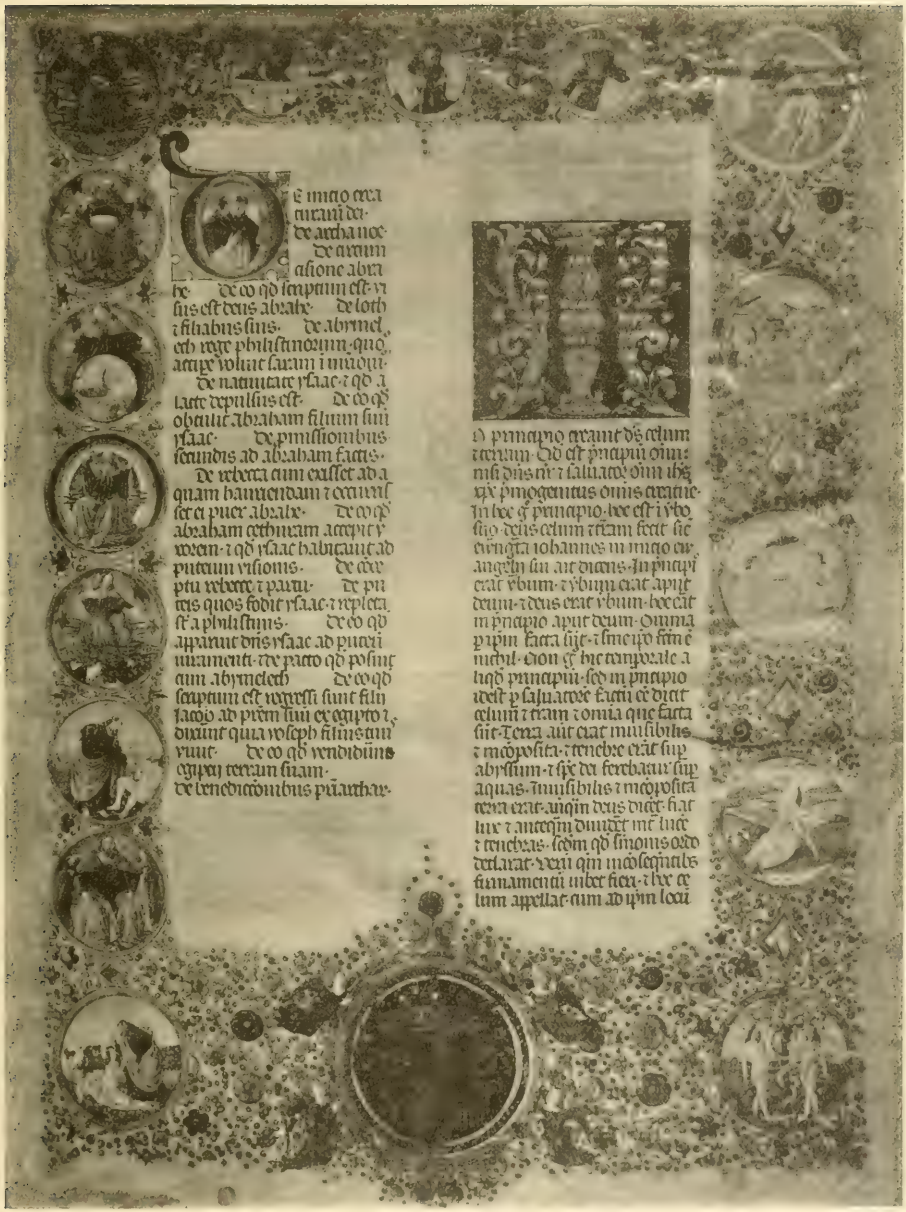
C'est également d'un atelier florentin que provient le magnifique *Ptolémée* de la Bibliothèque Nationale, de Paris [1], qui est un des plus beaux manuscrits de la Renaissance. Nous donnons (*pl.* p. 16-17) la reproduction de son frontispice. Au bas du folio 2, on reconnaît les armoiries de Mathias.

Dans les vitrines de la Laurentienne on remarque une Bible exécutée pour Mathias Corvin, laquelle mérite à plusieurs titres d'attirer notre attention. Cette Bible [2], en trois volumes, est habillée d'une somptueuse reliure aux armes des Médicis. Les miniatures du troisième volume ont seules été achevées. Au frontispice de ce manuscrit, entre deux colonnes ornées de sculptures, de candélabres, de médailles et de reliefs antiques, on voit une grande miniature d'une rare perfection. Un vieillard agenouillé, la tête découverte, les bras élevés, est au centre de la composition. Sa harpe qui gît par terre et l'inscription de son camail ruisselant de perles et de joyaux indiquent que c'est le roi David. Un rocher, surmonté d'un château, sépare cette grande figure d'une série de petites scènes tirées de son histoire. Dans ces délicats paysages, on reconnaît aisément les environs de Florence. Ces épisodes continuent dans le bas de la page. Dans une salle à colonnes, qui donne d'un côté sur un paysage avec un fleuve, de l'autre sur la cour d'une habitation, on assiste à la bénédiction de David par Saül. Mais revenons à la grande miniature centrale. Par une ouverture dans le rocher, on aperçoit le jeune pâtre David. Puis, dans le fond, Jérusalem, la sortie des Juifs, la lutte de David avec Goliath.

Au pied du rocher, trois spectateurs contemplent ces scènes. Le premier est un homme aux traits bouffis, de longs cheveux lui tombent sur l'épaule, il est vêtu d'un long

1. Lat. 8834. Un officier d'origine hongroise, le baron Toll, acquit ce manuscrit à Constantinople pour la bibliothèque du Roi.

2. Elle porte la cote Plut. XV, cod. 15, 16, 17.



HOMÉLIES D'ORIGÈNE. (Bibl. de Modène, n° 438

manteau bordé de fourrures. D'un geste vif, il montre les Philistins en fuite. Ce personnage n'est autre que Mathias Corvin. L'enluminieur a fixé ses traits d'après cette même médaille, qui a servi aux del Favilla pour son portrait dans le *Saint Jérôme* de Vienne.

Derrière Mathias se trouve un personnage aux cheveux coupés au ras du cou, coiffé d'une sorte de bonnet, dont le fond est un fermail couvert de perles. Il est vêtu d'une robe très ample, avec un col de fourrure. Ce pourrait être Jean Corvin, fils naturel de Mathias.

Le troisième compagnon de Mathias porte une couronne ouverte à quatre fleurs de lys, entre lesquels sont des fleurons, et tient un sceptre orné aussi de lys. Cette couronne et ce sceptre d'une part, le nez crochu et les traits caractéristiques du visage, de l'autre, prouvent bien qu'il s'agit de Charles VIII. On est frappé de la grande ressemblance de ce portrait avec le buste conservé au Bargello.

Cette page est un des chefs-d'œuvre de l'enluminure florentine. On y aperçoit des campagnes de la Toscane peintes d'après nature, des représentations exactes de la vie contemporaine, le paysage familier au quattrocento, le moulin près de l'étang, dans lequel nagent des cygnes. Enfin, au sommet du rocher, trois étrangers, des chasseurs qui tirent à l'arbalète sur une volée d'oiseaux, semblent échappés de quelque « lavoro di fiandra », et rappellent ce que devait l'art italien à la lointaine terre de Flandre.

Cette somptueuse Bible fut commandée par Mathias Corvin. Parmi les bordures de son frontispice, un sphinx tient le globe qui lui servait d'emblème. A la deuxième page, décorée en tête d'une grande miniature qui représente la bataille des Philistins, on a disposé dans l'encadrement les pièces des armoiries de Hongrie. La question se pose donc de savoir comment le portrait de Charles VIII se trouve dans ce volume [1]?

En 1487, Mathias envoyait son chancelier Jean de Pruisz, évêque de Varadin, à la cour de France avec mission de négocier un traité d'alliance contre Maximilien et surtout pour obtenir la remise du prince Djem, le prétendant turc, emprisonné dans le château de Bourganeuf. Mathias avait de très vastes projets avec Djem. Il voulait s'en servir pour créer la division en Turquie et amener la déchéance du sultan Bajazet.

L'évêque de Varadin déploya une pompe et une largesse qui faisaient l'admiration de ses contemporains. Les présents qu'il offrit au roi montaient à plus de 25,000 écus d'or. La dame de Beaujeu reçut, elle aussi, de magnifiques cadeaux [2].

En 1489, Sanctorus de Joeve, serviteur de la reine de Hongrie et agent de Mathias, arrivait à Paris pour réclamer de nouveau qu'on remît Djem à son maître [3]. Il est donc probable que Mathias avait commandé cette magnifique bible pour en faire cadeau à son allié, le roi de France.

Ce qui est certain, c'est que ce livre somptueux faisait partie des cent cinquante volumes qui étaient en cours d'exécution à Florence pour Mathias au moment de sa mort. Les Médicis et les Capponi, ses créanciers, mirent la main sur tous ces manuscrits [4].

(*A suivre.*) André de Hevesy.

1. Dans une récente étude, un érudit hongrois, M. Jean Csentosi, prétend qu'il faut voir dans ce personnage l'empereur Frédéric III (*Indicateur Archéologique*, 15 juin 1910.) Mais quand on compare ses traits avec les effigies de Charles VIII par exemple, le buste conservé au Musée National de Florence et le portrait de la Bibliothèque Nationale (ms. lat. 1190) (C. L. *Exposition des portraits de la Bibliothèque Nationale*, 1907, n° 75), on est convaincu qu'on se trouve bien ici en présence du roi de France.

2. Thuasne, *Djem Sultan*. Paris, Leroux, 1892, p. 143-170.

3. Thuasne, 229.

4. Anziani, *op. cit.*

LES INSIGNES DES DIGNITÉS ECCLÉSIASTIQUES DANS LE BLASON FRANÇAIS DU XVE SIÈCLE

Le manuscrit latin 6020 de la Bibliothèque nationale est un recueil de cinq traités, sept harangues et une supplique [1], dont l'auteur, dans ce texte même, est appelé « Bernardus de Rosergio », et qualifié docteur ès droits, maître en théologie, prévôt du chapitre métropolitain de Toulouse, conseiller du Roi.

Ce personnage est bien connu. D'abord chanoine de Saint-Étienne de Toulouse, il devint prévôt du chapitre en 1433. En 1447, il fut pourvu de l'évêché de Bazas, en 1450 de celui de Montauban, et en 1452, de l'archevêché de Toulouse. Pendant vingt ans, il enseigna le droit, avec succès, à l'Université de cette ville. Il est mort le 18 mars 1475. Sa pierre tombale qui se trouvait autrefois à Saint-Étienne, est actuellement conservée au Musée de Toulouse [2].

Il a composé un grand nombre d'ouvrages dont les manuscrits, jadis réunis dans la bibliothèque du chapitre de Toulouse, sont aujourd'hui dispersés : ce sont, pour la plupart, des dissertations juridiques et des œuvres d'éloquence [3]. Plusieurs se rapportent à des événements considérables de l'époque, comme l'établissement de la Pragmatique Sanction et la Praguerie.

Guillaume Benedicti, qui avait été son élève, a composé un éloge de ce prélat [4]. Nicolas Bertrandi a aussi parlé de lui [5]. Les dires de ces deux auteurs sont, avec les notices contenues dans la *Gallia christiana* [6], à peu près les seules sources où aient puisé les nombreux écrivains modernes qui ont consacré des notices biographiques à « Bernardus de Rosergio ».

De ce personnage célèbre, le nom est encore mal connu.

Dans les textes écrits en français, jusqu'au milieu du XIXe siècle, il était toujours appelé « Bernard du Rosier [7] ». Cette forme ne paraît pas correspondre exactement au latin « Bernardus de Rosergio ». Roschach, dans son *Catalogue* du Musée de Toulouse, paru en 1865, lui a donné un nom plus vraisemblable, « Bernard de Rousergue », affirmant que les ancêtres de Bernard tiraient leur origine d'un village appelé Rousergue, sis en la commune du Margnès, au département du Tarn [8]. Malheureusement, Roschach a négligé d'indi-

1. Ce manuscrit paraît dater de la fin du XVe siècle. Le texte est peu correct.

2. J. Roschach, *Musée de Toulouse. Catalogue des antiquités et des objets d'art*, p. 230, 231.

3. Voir : V. Molinier, dans le *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départements*, série in 4°, t. VII, p. XV et s., XXVII et s. ; A. Thomas, dans le *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*, série in 8°, n° 12, séance du 19 juin 1888, p. 96, 97.

4. G. Benedicti, *Repetitiones cap. Raynutius, extra de testamentis pars tertia*, edit. 1482, fol. 5 v.

5. N. Bertrandi, *De Thoulouse antiqua*, I, edit. fol. 48.

6. I, col. 1298 ; XIII, col. 80, 83, 273.

7. Son neveu, Pierre « de Rosergio » est appelé dans une quittance par lui donnée au trésorier général en Languedoc, le 17 mars 1512 : « Pierre du Rozier, évêque de Lavaur » (Bibliothèque nationale, Fr. nouv. acq. 2988, p. 92.)

8. Arr. de Castres, canton de Brassac.

quer la moindre preuve de ce qu'il avance à ce sujet [1].

Si la forme « Rousergue » n'est pas exactement celle que doit revêtir, en français, le nom de famille de Bernard, elle n'en est pas, sans doute, fort éloignée. Je la conserverai provisoirement [2].

***

Parmi les opuscules de Bernard de Rousergue qui sont réunis dans le manuscrit latin 6020 de la Bibliothèque nationale, il en est deux qui ont trait au blason. Le premier est intitulé *Liber armorum* [3], le second *De arte blaysonandi arma* [4].

Tous deux sont profondément empreints des doctrines de Bartole. La matière du premier est même tirée en majeure partie du *Tractatus de insignis* [5] *et armis* du célèbre jurisconsulte italien [6]. On sait quel succès extraordinaire a eu l'œuvre de Bartole dans le monde juridique. Mais on n'a guère songé à étudier son influence sur la science héraldique. Aussi n'est-il pas inutile de rappeler que ce qu'il a dit du blason, se retrouve dans un certain nombre d'ouvrages traitant des armoiries : entre autres, dans le *Songe du Vergier* [1], dans l'*Arbre des batailles* d'Honoré Bonet [2], dans l'*Espejo de verdadera nobleza* de Diego de Valera, et, par l'intermédiaire de ce dernier livre, dans le *Trésor de noblesse*, imprimé à Paris, pour Vérard, en 1497 [3]. Il s'est constitué ainsi, aux XIVe et XVe siècles, toute une école héraldique bartoliste.

Il n'y aurait rien de plus à dire des opuscules héraldiques de Rousergue, si l'on n'y trouvait que la reproduction pure et simple des opinions de Bartole sur les armoiries. Mais l'auteur y a mis autre chose. Il a consigné des faits postérieurs au temps où écrivait Bartole, et même des observations personnelles [4]. Il a considérablement développé, en l'adaptant aux usages du XVe siècle, ce que Bartole avait dit des attributs de dignité. Il a su distinguer ces emblèmes des armoiries proprement dites, d'une part, des marques d'artisan, d'autre part, ce que Bartole n'avait pas fait clairement. Il s'est étendu sur l'emploi de ces insignes de dignité dans le blason, et je crois qu'il a été le premier des héraldistes français qui ait songé à étudier les ornements extérieurs des armoiries.

Je me propose de présenter ici ce qu'il nous fait connaître des marques des divers degrés de la hiérarchie ecclésiastique, dans leurs rapports avec le blason, et je voudrais contrôler et expliquer ses dires, à l'aide des monuments du XVe siècle.

1. M. l'abbé C. Daux, dans son *Histoire de l'église de Montauban*, imprimée en 1881-1882, t. I, 2e partie, p. 44, n. 3, dit que, jusqu'à lui, tous les auteurs français qui ont parlé de cet évêque, l'ont nommé Bernard du Rosier. Il oublie Roschach.

2. Il faut espérer que les recherches entreprises par M. Martin Chabot sur la vie et les œuvres de Bernard, éclaireront et résoudre définitivement le problème.

3. Fol. 13 et s.

4. Fol. 32 v° et s. — Le premier de ces opuscules porte le titre suivant : « Liber armorum hic intitulatur, et qui illum composuit Bernardus de Rosergio nominatur, in theologia magister et utriusque juris doctor, prepositus metropolitanæ ecclesiæ Tholosanæ. » Ces termes paraissent bien indiquer que le *Liber armorum* fut écrit alors que l'auteur n'était que prévôt du chapitre de Toulouse, c'est-à-dire entre 1433 et 1447. Mais on y trouve mentionné le cardinal de Cardona (fol. 29 v°). Or, on ne connaît pas de cardinal appartenant à la maison de Cardona ayant Jacques, évêque d'Urgel, promu en 1461. Il semble donc nécessaire d'admettre que l'ouvrage a été retouché postérieurement à l'élévation de l'auteur à l'épiscopat. — Le second traité ne renferme aucune indication qui permette de déterminer la date de sa composition.

5. Le barbarisme de Bartole se retrouve dans les opuscules de Bernard de Rousergue.

6. Comparer, par exemple, aux passages correspondants du *Tractatus de insignis et armis*, les chapitres du *Liber armorum* relatifs au droit de prendre des armoiries (fol. 14, 16), aux armes de dignité et de seigneurie (fol. 16 v°), de patronage (fol. 17), de concession (fol. 17, 18), aux couleurs et aux animaux héraldiques (fol. 22 v°-24, 31), aux brisures des bâtards (fol. 30), aux meubles et pièces (fol. 30, 30 v°). — Il faut reconnaître, à l'honneur de Rousergue, que s'il copie sans cesse Bartole, il le cite très souvent.

1. L. I, c. 148. Voir : Du Puy, *Traités des droits et libertés de l'Église gallicane*, édit. 1731, t. II, p. 180-183 ; L. Marcel, *Le Songe du Vergier*, dans la *Revue critique de législation et de jurisprudence*, 1862, p. 56, 57.

2. Ch. CXXIV à CXXIX.

3. Il indique les rapports existant entre ces deux ouvrages, d'une part, et le *Tractatus de insigniis* de Bartole, d'autre part, dans un article sur le *Trésor de noblesse*, qui doit paraître prochainement.

4. Concession des fleurs de lis de France au marquis de Ferrare (fol. 17 et 29 v°). Armoiries des cardinaux de Foix, de Cardona et Orsini (fol. 29 v°).

***

Dans le *Liber armorum*, les insignes des dignités ecclésiastiques sont énumérés en ces termes : « Capellus rubeus in armis cardinalium ; crux dupplex in patriarchis, crux simplex in archiepiscopis, baculus pastoralis cum mitra in episcopis et abbatibus mitratis, et baculus simplex et rectus pastoralis in aliis habentibus dignitatem inferiorem cum insignis prelacionis [1]. »

Dans le *De arte blaysonandi arma*, on trouve d'abord une énumération analogue, mais un peu plus explicite : « Per capellum rubeum, supra arma positum, ostenditur quod sunt arma cardinalis ; per crucem duplicem, quod sunt arma patriarche ; per crucem simplicem, quod sunt arma archiepiscopi ; per croscium seu baculum pastoralem cum mitra, quod sunt arma episcopi ; per solum croscium superpositum, quod sunt arma abbatis cujuscumque ; per bordonum longum superpositum, quod sunt arma quorumlibet prepositorum seu priorum in dignitate et prelatura constitutorum [2]. »

Plus loin, dans le même opuscule, Rousergue consacre un paragraphe spécial à chacune des prélatures mentionnées dans les deux passages que je viens de citer, et à ses insignes. Je vais transcrire et étudier successivement ces notices.

I. CARDINAUX.

Domini [1] cardinales sancte romane Ecclesie, super armis suis particularibus et apropriatis, solent habere, pro insigniis excellencie sue dignitatis, magnum capellum rubeum, cum magnis et longis cordonibus cericis et rubeis, et per magistros hujus artis blaysonandi et autenticos scriptores sacri juris canonici designatur quod quilibet cardinalis debet esse tantum virtuosus et magnanimus ut sit paratus et benemeritus voluntariusque exponere se morti corporali et effusioni propri sanguinis pro Christi fide et Ecclesia sancta Dei, ut habetur in Decretis [2] in c. Placuit et c. Presul, IIe q. IIIe, et in c. Fundamenta, De Elec., et c. Ad succindendos [3], De Scismatic., et c. Fœlicis, De penis, L^e VIe.

Le chapeau rouge, donné par Innocent IV aux cardinaux comme marque de leur dignité [4], n'est pas entré immédiatement dans la décoration des armoiries, et jusqu'à la fin du XIVe siècle, on trouve encore de nombreux exemples de blasons cardinalices qui ne sont point timbrés [5]. L'emploi héraldique de cet insigne est devenu habituel au XVe siècle.

A cette époque, le chapeau de cardinal est de forme basse, pourvu de bords très larges, généralement plats ou rabattus. De chaque côté de la calotte, un cordon traverse les bords. Rive, en dessus, par un gland, il forme, en dessous, un long pendant terminé par une ou plusieurs houppes. Souvent, les deux cordons se réunissent, sous le chapeau, dans un coulant. Ces particularités sont celles que présentaient les chapeaux véritables que les cardinaux portaient sur leur tête.

Dans un grand nombre de cas, et surtout au début du siècle, le chapeau est posé immédiatement sur le bord supérieur de l'écu, ou

1 Fol. 16.
2 Fol. 34 v°.
3 Fol. 41.

1 *Decret* de Gratien, 2e partie, cause 2, question 4, canons 1 et 2.
2 Lisez : *succedendos*.
3 *Sexte*, livre 5, titre 9, ch. 5.
4 « Interim dictus pontifex, post concilium Lugdunense, anno secundo, Clunacum ivit, cum rege Francie et ipsius fratribus loquutus, ubi domini cardinales primo capellos rubeos receperunt. In ipso concilio fuerat ordinatum. » Nicolas de Calvi, *Vita Innocentii IV*, chapitre 21, dans le Pagnotti, *Niccolò da Calvi, Arcivescovo dell'*, « *Società romana di Storia patria*, t. XXI, 1898, p. 97.

« Innocentius papa constituit ut omnes cardinales romanae Ecclesiae portent in capite capellum rubeum dum equitant, ut discernantur et cognoscantur ab aliis secum equitantibus, per hoc ancens quod in persecutione fidei et justitiae romanae Ecclesiae quae caput est omnium aliarum, prae caeteris debet caput opponere, si necesse fuerit, cruentandum. » Guillaume de Nangis, *Chronicon*, dans le *Recueil des historiens de France*, t. XX, p. 554, et dans les *Monumenta Germaniae historica*, *Scriptores*, t. XXVI, p. 680.

5 Ainsi, sur les sceaux des cardinaux français Guy de Boulogne (1332-1353), Guillaume de Chanac (1375), Guillaume d'Agrétieuille (1391), dans la collection des Archives nationales, n°s 6186, 6187, 6196, 6195.

n'en est que peu écarté. Les cordons sont, alors, presque invisibles quand ils tombent droit, ce qui arrive d'ordinaire dans les monuments les plus anciens : on en aperçoit, au plus, entre le chapeau et le chef, une faible portion, et, vers le bas de l'écu, apparaît seulement leur extrémité décorée de houppes.

Fig. 1. — SCEAU DU CARDINAL LOUIS DE BAR (1403).

C'est de cette façon que le chapeau a été figuré sur un sceau du cardinal Louis de Bar, en 1409[1], et sur le tombeau de Simon de Cramaud (mort en 1422), à la cathédrale de Poitiers[2].

Mais, souvent aussi, et de plus en plus habituellement à mesure qu'on avance dans le XVe siècle, on trouve le chapeau notablement relevé au-dessus du chef[3] ; les cordons s'écartent de façon à retomber, à droite et à gauche, le long des flancs de l'écu. Ce procédé permet de constater la variété des formes des pendants. Les uns consistent en cordelettes simples, unies, comme sur le sceau de Branda de Castiglione (1420)[4], ou coupées de glands comme sur celui d'Aimery Noël (1443)[5]. D'autres sont composés de plusieurs fils, réunis de loin en loin par des anneaux, et écartés dans les intervalles. C'est ce que l'on voit sur les sceaux de Louis de Bar (1403, *fig.* 1)[6] et de Guillaume d'Estouteville (1452)[7]. La direction qu'ils suivent est très variable. Souvent, ils contournent simplement la partie supérieure de l'écu. D'autres fois, ils se courbent en arcs, ils se replient sur eux-mêmes en boucles, ou dessinent des entrelacs. Les sceaux d'André d'Épinay (1491, 1496 *fig.* 2)[1] en fournissent des exemples typiques. Il faut noter que les circonvolutions des pendants étaient, chez nous, beaucoup moins compliquées qu'en Italie[2]. Les entrelacs en forme de 8 qui sont devenus d'usage courant au XVIe siècle, n'apparaissent guère en France avant la fin du XVe : on les trouve sur le blason joint à l'épitaphe d'Aimery de Coudun, abbé de la Trinité de Vendôme, mort en 1492[3].

Le nombre des houppes qui terminent chaque cordon, a varié. On en compte de 1 à 15, dans les exemples que je connais[4] : leurs dispositions présentent la plus grande diversité. Il n'était pas d'une pratique constante, au XVe siècle, que les glands fussent répartis, en triangle, sur plusieurs rangs réguliers, comme ils le sont de nos jours. Cependant c'était déjà une coutume répandue. On peut

Fig. 2. — SCEAU DU CARDINAL ANDRÉ D'ÉPINAY (1491).

se rendre compte de la variété qui s'est manifestée dans le nombre et la distribution de

1. Collect. des Archives nationales, n° 6199.
2. Bibliothèque nationale, Latin 17042, fol. 319.
3. Souvent, entre l'écu et le chapeau, on a interposé d'autres insignes de dignité.
4. Sceaux de la Normandie, aux Archives nationales, n° 2154.
5. Bibl. nat., Latin 17025, fol. 112.
6. Collect. des Arch. nat., n° 6196. Cf. P. Doux, *Monographie des sceaux de Verdun*, pl. XI, n° 3.
7. Collect. des Arch. nat., n° 6025.

1. Bibl. nat., Français 20884, p. 29-30.
2. Voir les armoiries figurées sur les tombeaux des cardinaux, dans l'ouvrage de Mgr Barbier de Montault et du chevalier Tosi, *Les chefs d'œuvre de la sculpture religieuse à Rome, à l'époque de la Renaissance*.
3. Cabinet des Estampes, Pe 1 n, fol. 101. — Les abbés de la Trinité de Vendôme se prétendaient cardinaux-nés du titre de Sainte-Prisce.
4. Le nombre des glands terminant chaque cordon, n'a été officiellement fixé à 15 que par un décret de la congrégation du Cérémonial, en date du 9 février 1832, qui consacre ainsi, y est-il dit, un usage « non multis abhinc annis invectus ».

ces houppes, en comparant entre eux les sceaux de Louis de Bar et de Branda de Castiglione, déjà cités, ceux de Hugues de Lusignan [1] et de Louis Alleman (1435) [2], du vicariat du cardinal Jean Le Jeune, évêque de Terouanne (1440, *fig.* 3) [3], de Richard Olivier de Longueil (1460, 1463) [4], de Jean Jouffroy (1472) [5], de Charles de Bourbon (1486) [6], d'André d'Epinay (1491, 1496, 1500) [7], de Guillaume Briçonnet (1499) [8], les peintures représentant les armoiries de Jean Rolin [9] et de Charles de Bourbon [10], et une gravure sur bois aux armes de Pierre d'Aubusson [11].

II. PATRIARCHES ET ARCHEVÊQUES.

« Patriarche [12] habent pro insigniis, super armis suis, crucem dupplicatam ; archiepiscopi vero, simplicem; et designat quod sunt patres et principes episcoporum in Ecclesia sancta Dei. Ipsi, ad deffensionem fidei et per excellenciam bone vite et virtutum, tenentur sibi reputare proprie proprium et appropriatum dictum Christi evangelicum : « Si quis vult post me venire, abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me [13]. » Et tales cruces, portate ante tales prelatos, designant excellenciam auctoritatis, potestatis et jurisdictionis ecclesiastice in Christianitate, specialiter in dyocesibus eis commissis, ut habetur in Decretis, XXI. distinct., canone Cleros [1], per beatum Ysidorum [2], et De majoritate et obediencia, Inter quatuor [3], et De privile. c. Antiqua [4], et Cle. archiepiscopo, De privileg. [5] »

Un canon promulgué au quatrième concile de Latran (1215), parlant des privilèges des patriarches, s'exprime ainsi : « Dominicae vero crucis vexillum ante se faciant ubique deferri, nisi in urbe romana, et ubicunque summus Pontifex praesens extiterit, aut ejus legatus utens insigniis apostolicae dignitatis [6]. » Vers la même époque, Sicard de Crémone écrivait : « Archiepiscopis, primatibus et patriarchis, praeter supradictam solemnem episcoporum consecrationem, crucis ante eos ferendae insignia conceduntur, ut se Crucifixum imitari cognoscant [7]. »

Fig. 3. — SCEAU DU VICARIAT DU CARDINAL JEAN LE JEUNE, ÉVÊQUE DE TÉROUANNE (1440).

Le droit de faire porter une croix devant soi, appartenait aussi bien aux archevêques qu'aux primats et aux patriarches. Il ne différait, en ce qui concerne chacun de ces trois degrés hiérarchiques, que par l'étendue du territoire où il était loisible aux prélats d'en user.

Quant à la forme de cette croix, aucune prescription canonique ne la déterminait. C'é-

1. Bibl. nat., Latin 5473, fol. 193.
2. Bibl. nat., Français 20879, p. 72.
3. Collect. des Arch. nat., n° 7070.
4. Bibl. nat., Latin 17025, fol. 154, 156 v°. Collect. des Arch. nat., n° 6210.
5. Bibl. nat., Français 20879, p. 13.
6. Bibl. nat., Français 20884, p. 25.
7. *Ibid.*, p. 29, 30. Collect. des Arch. nat., n° 6987.
8. Bibl. nat., Français 20887, p. 67.
9. Missel de Jean Rolin (à la Bibliothèque de Lyon) (P. Gallé, *Note sur le missel d'Autun de la Bibliothèque de la ville de Lyon*, dans la *Revue des Sociétés des Beaux-Arts*, 25e session, p. 450, pl. XIX).
10. Peinture de 1483 (à l'évêché d'Autun) (H. de Fontenay, *Essai sur les sceaux et armoiries des évêques d'Autun*, p. 13).
11. Dans les *Stabilimenta Rhodi*, imprimés vers 1494-1495 (A. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France*, t. II, p. 63).
12. Bibl. nat., Latin 6026, fol. 41 v°.
13. Matth., 16, 24.

1. *Decret.* de Gratien, 1re partie, distinction 21, canon 1.
2. *Etymologie* d'Isidore de Séville, livre VII, ch. 12.
3. *Décrétales* de Grégoire IX, livre I, titre 33, chapitre 8.
4. *Décrétales*, livre V, titre 33, chapitre 23.
5. *Clémentines*, livre V, titre 7, chapitre 2.
6. C'est [illegible] des textes allégués par Rousselaye, *Décrétales*, livre V, titre 33, chapitre 23.
7. *Mitrale*, livre II, ch. 4, dans Migne, *Patrologie latine sus completus, Patres latini*, t. CCXIII, col. 71.

tant une croix processionnelle, fichée au-dessus d'une hampe, et figurant l'instrument de la passion du Christ. Des habitudes locales ont créé une distinction matérielle entre la croix patriarcale et la croix archiépiscopale.

Les patriarcats primitifs étaient situés en Orient [1]. Les titulaires de ces sièges ont adopté une croix de forme orientale, la croix à double traverse. Dans cette forme, le croisillon supérieur, plus court que l'autre, représente le *titulus*, l'écriteau où était inscrit le nom de Jésus. Nous trouvons sur un sceau de Léon Brancaleone, cardinal de Sainte-Croix en Jérusalem, de l'an 1224, une croix à double traverse, plantée sur un tertre : la traverse du haut, plus courte que l'autre, porte l'inscription : IHS XA REX IV (*Jesus Nazarenus rex Judaeorum*) [2]. Sur les sceaux et les monnaies des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, on voit fréquemment un ou plusieurs religieux à genoux devant une croix à double croisillon [3] : ils adorent la croix du Sauveur [4].

Cette forme, qui se trouve sur des monnaies byzantines dès le haut moyen âge, a été donnée à de nombreuses reliques de la vraie croix et aux reliquaires qui les contenaient [5].

Sur les monuments, les prélats pourvus du titre de patriarche, sont fréquemment représentés tenant une croix à double croisillon, bien que, dans la réalité, ils ne la portassent point eux-mêmes, mais la fissent porter par un clerc devant eux.

Ainsi, nous trouvons cette croix tenue à la main par Guillaume, patriarche de Jérusalem, en 1265 [1], par le dauphin Humbert, patriarche d'Alexandrie, en 1354 [2], par Jean de Cardaillac, patriarche d'Alexandrie, en 1377 [3], par Simon de Cramaud, patriarche d'Alexandrie, en 1406 [4], sur leurs sceaux. Elle figurait, serrée contre la poitrine du défunt, représenté les mains jointes, sur les tombeaux du dauphin Humbert, inhumé, en 1355, aux Jacobins de la rue Saint-Jacques, à Paris [5], et de Denis du Moulin, patriarche d'Antioche, enterré, en 1447, à Notre-Dame de Paris [6]. Les traverses de la croix et le haut de la

Fig. 4. — SCEAU DE DENIS DU MOULIN PATRIARCHE D'ANTIOCHE (1445).

hampe sont rarement terminés carrément : ils sont d'ordinaire tréflés, parfois pommetés à leurs extrémités.

Employée comme insigne héraldique de la dignité patriarcale, cette croix a été placée en pal derrière l'écu, la hampe restant presque entièrement cachée, la croix proprement dite dépassant le chef, et l'extrémité inférieure du bâton, généralement aiguë, apparaissant au-dessous de la pointe. Cette disposition, con-

1. Alexandrie, Antioche, Constantinople, Jérusalem. Le patriarcat de Rome est hors de cause.

2. Collect. des Arch. nat., n° 6127. — Douët d'Arcq nomme à tort, dans son *Inventaire* de cette collection, l'inscription de la première traverse sous cette forme : IHS MARIA.

3. Collect. des Arch. nat., n° 9878-9880. — G. Schlumberger, *Deux sceaux et une monnaie des grands maîtres de l'Hôpital*, dans la *Revue archéologique*, t. XXXI, p. 55 et s. — Engel et Serrure, *Traité de numismatique du moyen âge*, t. III, p. 1414 et s. — W. de Gray Birch, *Catalogue of seals in the British Museum*, t. I, p. 853-855.

4. Le sceau de la ville de Saint-Omer, en 1309, porte une croix à double croisillon avec la légende : SIGNUM SANCTE CRUCIS (Hermand et Deschamps de Pas, *Histoire sigillaire de la ville de Saint-Omer*, p. 7 et pl. II).

5. Dulron, *Histoire de Dieu*, p. 389-390. — P. C. Cahier, *Crucifix de Lothaire*, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. I, p. 229-230. — Barbier de Montault, *La croix à double croisillon*, dans le *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. X (1882), p. 33-48, 117-131.

1. Collect. des Arch. nat., n° 6282.

2. *Ibidem*, n° 6278.

3. Bibl. nat., Français 20887, p. 88.

4. Bibl. nat., Pièces originales 931, dossier 20757, p. 4.

5. Bibl. nat., Français 17042, fol. 65.

6. Bibl. nat., Français 17040, fol. 239. — Cabinet des Estampes, Pe 1 r, fol. 71.

forme au texte de Rousergue, se rencontre, au XVe siècle, sur le sceau de Denis du Moulin, patriarche d'Antioche (1441, 1445, *pg.* 4)[1], sur une inscription de fondation faite, en 1445, par Simon de Cramaud, patriarche d'Alexandrie, à Saint-Pierre de Poitiers[2], sur le sceau de Jacques Jouvenel des Ursins, patriarche d'Antioche (1451)[3]. Elle orne les armoiries de Louis d'Harcourt, patriarche de Jérusalem, à la fois sur ses sceaux (1462, 1464), sur une monnaie frappée à son nom et sur une reliure de la bibliothèque du chapitre de Bayeux[4].

A l'exemple des titulaires des patriarcats d'Orient, les archevêques d'Occident qui avaient des droits ou des prétentions à la qualité de patriarche, ont pris, plus tard, pour insigne la croix à double traverse. Les primats les ont imités, se fondant sur une sorte d'assimilation exprimée par les textes canoniques, entre les patriarches et les primats, supérieurs les uns et les autres aux simples archevêques[5].

Il semble que, en France, c'est le siège archiépiscopal de Bourges, prétendant à la fois au titre patriarcal et à la dignité primatiale[6], qui en a fait le premier usage. Si la date que l'on assigne (1519) à certains vitraux de la cathédrale de Bourges, est exacte, c'est là que se trouve le plus ancien exemple que je connaisse, d'une croix à double croisillon prise comme attribut d'une dignité ecclésiastique française. On y voit, en effet, un écu aux armes du chapitre (peut-être administrant le diocèse, *sede vacante*), accolé d'une croix à deux traverses. Les cachets de Renaud de Beaune, archevêque de Bourges, de 1584 à 1601, portent la croix patriarcale derrière l'écu[2]. Lorsqu'il est devenu archevêque de Sens, ce prélat s'est fait faire un nouveau cachet portant une croix simple[3].

Au XVIIe siècle, l'emploi de la croix double a été généralement adopté par les archevêques-primats. Les autres archevêques ont suivi l'exemple et, de nos jours, la croix patriarcale est devenue la croix archiépiscopale. Notons cependant que l'on trouve encore la croix simple jointe à l'écu héraldique sur le sceau de l'archevêque de Paris, jusqu'au XVIIIe siècle[4].

***

Durant les derniers siècles du moyen âge, l'insigne particulier des archevêques était la croix processionnelle à une seule traverse. Déjà saint Anselme de Cantorbéry, écrivant à Samuel, évêque de Dublin, lui enjoint de cesser de faire porter la croix devant lui « quia

1. Collect. des Arch. nat., n° 6279, et Supplément n° 1412.

2. Bibl. nat., Français 17042, fol. 323.

3. *Ibid.*, fol. 385.

4. Bibl. nat., Français 20880, p. 92; 20895, fol. 68; 20907, p. 81. P. de Farcy, *Sigillographie de la Normandie*, p. 161, pl.

5. Voir les textes cités par Du Cange et ses continuateurs (*Glossarium mediae et infimae latinitatis*, édit. Didot, aux mots *Patriarchae* et *Primas*) et par Menestrier (*L'art du blason justifié*, p. 220).

6. On peut consulter, sur les droits et prétentions des archevêques de Bourges à la primatie et au patriarcat, les ouvrages suivants : N. Gallermot, *Le patriarcat de Bourges* ; A. Leroux, *La primatie de Bourges*, G. Parisset, *De primordiis bituricensis primatiae*, P. Pare, *Un chapitre d'histoire locale : l'Église primatiale de Bourges et l'étendue de sa juridiction au moyen âge, avec appendice sur le patriarcat.*

1. Mgr A. des Meloizes, *Vitraux de la cathédrale de Bourges*, p. 56.

2. Bibl. nat., Pièces originales 248, doss. 5444, p. 120-122, 124-130.

D'après M. P. de Farcy (*Sigillographie de la Normandie*, p. 171), Charles de Neufchâtel, archevêque de Besançon et évêque de Bayeux, aurait fait graver une croix à double traverse sur le sceau dont il se servait en 1480-1482 et 1491. C'est une erreur. Ce sceau, conservé en original (Bibl. nat., Français 20881, p. 29), ne porte qu'une croix simple. C'est le fleuron supérieur, très large, de cette croix que M. de Farcy a pris pour un second croisillon.

Par suite d'une erreur du même genre, le dessinateur de Gaignières a donné deux croisillons à la croix accolée à l'écu du cardinal André d'Epinay, archevêque de Lyon et de Bordeaux, sur un sceau de 1496 (Bibl. nat., Latin 17026, fol. 222 v°). Ici, c'est un cordon du chapeau qu'on a pris pour une traverse de la croix (Voir les empreintes originales, Bibl. nat., Français 20884, p. 29-30).

3. En 1602, étant devenu archevêque de Sens, il se sert encore de son ancien cachet à double croix (Bibl. nat., Pièces originales 245, dossier 5400, p. 2). Mais en 1606, il ne porte plus que la croix simple sur ses armoiries (Pièces originales 248, dossier 5444, p. 131-133).

4. Sceau de G. G. G. de Vintimille du Luc, en 1743 (Coll. des Arch. nat., n° 6338).

non pertinet nisi ad archiepiscopum, a romano Pontifice pallio confirmatum . . » Nous avons vu que Sicard de Crémone constate l'usage de faire porter la croix devant les archevêques comme devant les primats et les patriarches. Un texte des Clémentines, de l'an 1312, autorise les archevêques à se faire précéder de leur croix quand ils traversent les lieux exempts de leur province [2].

Dans les cérémonies, les archevêques avaient à la main une crosse. Aussi les sceaux les plus anciens les représentent-ils tenant non pas la croix, mais la crosse, comme les évêques. Jean, archevêque de Lyon (1183-1193),

FIG. 5. — SCEAU DE HENRI DE VILLARS, ARCHEVÊQUE DE LYON (1340).

est figuré sur son contre-sceau portant la crosse; mais, à côté de lui, dans le champ du sceau, se trouve une croix processionnelle [3]. Plus tard, par une fiction semblable à celle qui a été adoptée dans l'iconographie des patriarches, on a placé la croix à la main des archevêques sur les monuments effigiés. C'est ce que nous pouvons constater, dès la fin du XIIIe et le commencement du XIVe siècle, par les sceaux de Simon de Beauheu (1293) et de Renaud de la Porte (1317), archevêques de Bourges, de Guillaume de Melun (1320), de Guillaume de Brosse (1335) et de Philippe de Melun (1339), archevêques de Sens, de Guillaume de Laudun, archevêque de Vienne (1326), de Pierre Roger, archevêque de Rouen (1333), de Guillaume de Flavacourt, archevêque d'Auch (1344), de Henri de Villars, archevêque de Lyon (1345) [1].

Comme la croix des patriarches, celle des archevêques est montée sur une longue hampe, ordinairement terminée en pointe à sa partie inférieure. Les branches de la croix sont le plus souvent tréflées ou fleurdelisées, parfois pommetées, recroisetées ou pattées.

Dans la représentation des armoiries, la croix archiépiscopale se joint à l'écu de trois manières différentes.

Le plus ancien procédé consiste à placer la croix à l'intérieur de l'écu, sans qu'elle en dépasse les bords, brochant sur les charges héraldiques qui le décorent. Il en est ainsi sur les sceaux des archevêques de Lyon, Louis de Villars (1307), Pierre de Savoie (1321) et Henri de Villars (1345, 1346, *fig.* 5) [2], et sur celui de Jean de Craon, archevêque de Reims (1364) [3]. D'après les dessins et aquarelles de la collection Gaignières, il en était de même sur une peinture murale réunissant les armoiries d'Aimery Guenand, archevêque de Rouen (1340-1343), et celles d'un autre archevêque qui portait un blason *d'azur à trois gerbes*

1. Du Cange, *Glossarium*, édit. Didot, au mot *Cruce*.

2. Livre V, titre 7, ch. 2. — On remarquera que ces textes, comme bien d'autres, indiquent que la croix doit être portée non pas à la main de l'archevêque, mais devant lui par un clerc. Lorsque, dans une circonstance exceptionnelle, saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, prit la croix des mains du clerc qui la tenait, et voulut la porter lui-même, les assistants se montrèrent surpris et quelque peu scandalisés de cette infraction aux usages (Guillaume Fitz Stephen, *Vita sancti Thomae*, dans Migne, *Patr. lat.*, t. CXC, col. 137-138).

Il faut noter aussi que, si les textes ci-dessus paraissent indiquer le droit à faire porter une croix devant soi, comme appartenant à tous les archevêques, d'autres documents semblent supposer qu'ils ne l'avaient pas tous et qu'il n'était concédé à certains d'entre eux que par une faveur spéciale du pape. Ainsi Jean XX[illegible] accorde en 1032 ce privilège à l'archevêque de Mayence (« Crucem ante vos portandam fraternitati vestrae concedimus. — Migne, *Patr. lat.*, t. CXLI, col. 1153).

3. Severt, *Histoire de Lyon*, t. II, p. 360, fig. 357.

1. Collect. des Arch. nat., n°s 6293, 6307, 6309, 6322, 6352, 6374, 6399, 6400, 6401, 6426 bis.

La même particularité se retrouve sur les tombeaux des archevêques, avec cette différence que, le plus souvent, le prélat tient la croix embrassée au lieu de la porter à la main.

2. Collect. des Arch. nat., n°s 6320 à 6323.

3. Bibl. nat., Français 20887, p. 26, 35.

d'or (peut-être Guillaume de Brosse, archevêque de Bourges, puis de Sens, mort en 1338)[1],

sur la tombe de ce Guillaume de Brosse[2],

sur une tapisserie aux armes de Philippe de Melun, archevêque de Sens (1338-1345), qui se trouvait au chœur de Saint-Étienne de Sens[3]. Une disposition semblable se constate

Fig. 6. — GROS D'ARGENT AUX ARMES DE JEAN DE CRAON, ARCHEVÊQUE DE REIMS (1355-1373).

sur des méreaux frappés au blason des archevêques de Lyon, Pierre de Savoie (1308-1332), Henri de Villars (1342-1355), Raymond Saquet (1356-1358), Guillaume de Thurey (1358-1365) et Jean de Talaru (1375-1389)[4].

Il est à remarquer que, dans ce mode de combinaison, la croix peut paraître aussi bien une charge supplémentaire de l'écu, une sorte de brisure, qu'un ornement extérieur des armoiries. En effet, dans les monuments colorés, elle subit la règle héraldique qui veut que les pièces brochant sur le tout soient d'un émail différent de ceux des autres figures armoriales, de façon à ressortir nettement. La croix posée sur l'écu *d'azur à trois gerbes d'or*, dont je viens de parler, est d'argent, emmanchée de gueules. Les armes d'Aimery Guenaud étant *d'or à la fasce de fusées de gueules*, la croix qui s'y trouve jointe, est d'azur. Dans la tapisserie de Sens, sur le blason de Melun *d'azur à sept besants d'or, au chef du même*, brochant une croix de gueules.

En outre, l'écu représenté sur cette même tapisserie, étant écartelé des armes de Melun et de celles de l'archevêché de Sens, la croix se reproduit, comme un élément inséparable des armoiries, aux deux quartiers de Melun. Elle se retrouve encore sur les deux bannières qui flanquent l'écu, tenues par les supports. Cette répétition et la façon dont elle est réalisée, conviennent mieux à une figure héraldique qu'à un ornement extérieur des armoiries.

Le deuxième procédé que l'on a employé pour réunir la croix à l'écu, consiste à placer la croix sur la surface de l'écu, mais de telle sorte qu'elle le dépasse par le haut, ou à la fois par le haut et par le bas. On le trouve pratiqué sur un gros d'argent aux armes de Jean de Craon, archevêque de Reims (1355-1373, *fig.* 6)[2], sur un sceau de Philippe d'Alençon, archevêque de Rouen (1359, 1371).

Le troisième mode de combinaison est celui que nous voyons adopté de nos jours. La croix processionnelle est posée en pal derrière

Fig. 7. — SCEAU [illegible] ARCHEVÊQUE [illegible] (1432).

l'écu : la hampe se trouve ainsi à peu près entièrement dissimulée. Les monuments qui re-

1. Colombier des Estampes. [illegible]
2. Bibl. nat. [illegible] (1646) [illegible]
3. *Ibid.*, fol. [illegible]
4. Steyert, *Histoire de Lyon*, t. II, p. [illegible] fig. [illegible] 526, fig. 538, 537, fig. 542, 554, fig. 553, 561, fig. 584.

1. Cet écu, en pierre, [illegible] Sens et de Melun [illegible] brochant sur chacun des deux quartiers de Melun se retrouve sur des sceaux du même Philippe de Melun de 1356, 1361 et 1366. Collection des Archives nat., [illegible] Sceaux de [illegible] Clairambault, n° 5561, 5565.
2. A. de Longpérier, [illegible] *Revue numismatique*, 1856, pl. XXII, [illegible] de Pouy, [illegible] *Monnaies féodales de France*, t. III, pl. CXLI, n° 10.
3. Bibl. nat., [illegible] Archives nat., [illegible]

produisent ce type sont très nombreux : je n'en citerai que quelques-uns, remontant aux XIVe et XVe siècles : sceau de Jean de Cardaillac, archevêque de Toulouse (1383) [1] ; sceau aux causes de l'archevêque de Rouen, Guillaume de Vienne (1393) [2] ; sceau de Louis d'Harcourt, archevêque de Rouen (1409) [3] ; peinture d'un missel d'Amédée de Talaru, archevêque de Lyon (1415-1444) [4] ; sceaux de Guillaume de Boisratier, archevêque de Bourges (1419, 1420) [5] ; de Denis du Moulin, archevêque de Toulouse (1428, 1433, 1435, 1437) [6], de Pierre du Moulin, son successeur (1441, 1443, 1449) [7], de Jean d'Harcourt, archevêque de Narbonne (1442, *fig.* 7) ; armoiries de Charles de Bourbon, archevêque de Lyon, dans l'*Armorial* de Guillaume Revel [8] ; sceaux de Raoul Roussel, archevêque de Rouen (1446) [9], de Louis d'Harcourt, archevêque de Narbonne (1452, 1453, 1455) [10], de Philippe de Lévis, archevêque d'Arles (1470) [11], d'Antoine Crespin, archevêque de Narbonne (1472) [12], de Charles de Neufchâtel, archevêque de Besançon (1482) [13], de Georges d'Amboise, archevêque de Rouen (1495-1496) [14], de Philippe Herbert, archevêque d'Aix (1498-1499) [15].

III. ÉVÊQUES ET ABBÉS.

« Episcopi [16] vero habent super armis suis, pro singularibus insigniis, mitram episcopalem et baculum pastoralem seu croscium : et denotant excellenciam pontificalis dignitatis et eorum officii, ut habetur expresse in libro vocato Mitralis [1], et de baculo pastorali : « Curva trahit quod recta regit, pars ultima pungit [2]. » De translati., c. Inter corporalia [3] ; De renunci., c. Nisi cum pridem [4], et in Rationali libro, tit. De insigniis pontificum [5]. Abbates vero super armis suis, de veritate juris canonici et civilis, non habent insignium prelacionis, nisi baculum pastoralem, id est croscium, ad superponendum in armis suis, scutis vel scutellis. Quidam tamen sunt abbates, habentes ex privilegio apostolico croscium et mitram, et (debent) super armis suis, primo croscium et postea mitra poni debet seu depingi, ad differenciam armorum episcoporum super quibus primo mitra, postea croscium seu baculus pastoralis debet poni et depingi, ad designandam excellenciam pontificalis et pastoralis dignitatis. Ad hoc, Xo^8 III, [6], c. Pastoralis, De offi. ordi., [7] et Cle. Pastoralis, De re judicata [8]. »

Le *baculus pastoralis* est d'un usage très ancien dans l'Église. Le *Traité des offices* d'Isidore de Séville et les actes du quatrième concile de Tolède, tenu en 633 [9], le mention-

1. B. bibl. nat., Latin 17029, fol. 56.
2. Bibl. nat., Pièces originales, 507, dossier 11466, p. 29.
3. Sceaux de la Normandie, aux Arch. nat., n° 2260.
4. Steyert, *Histoire de Lyon*, t. II, p. 611, fig. 643.
5. Bibl. nat., Français 20881, p. 70 ; Latin 17024, fol. 148.
6. Bibl. nat., Français 20889, p. 21, 22, 25, 29.
7. *Ibid.*, p. 34, 35, 37, 39, 42.
8. Bibl. nat., Français 22297, p. 368.
9. Bibl. nat., Français 20888, p. 3.
10. Bibl. nat., Français 20886, p. 4, 7, 8.
11. Bibl. nat., Français 20879, p. 74.
12. Bibl. nat., Français 20886, p. 18.
13. Bibl. nat., Français 20881, p. 29.
14. Bibl. nat., Français 20888, p. 12, 13.
15. Bibl. nat., Français 20879, p. 3. Blancard, *Iconographie des sceaux et bulles des Archives des Bouches-du-Rhône*, pl. LXXIII, n° 4.
16. Bibl. nat., Latin 16920, fol. 41 v°, 42.

1. Sicard de Crémone, *Mitrale*, publié par Migne, *Patr. lat.*, t. CCXIII.
2. Ce vers était inscrit au cloître de Saint-Étienne de Toulouse, sur une sculpture représentant saint Pierre et saint Sernin (Magri, *Hierolexicon*, à l'article *Baculus episcopalis*, p. 64. Champin, *Veterra monumenta*, édit. 1690, t. I, p. 122. G. de Catel, *Mém. de l'histoire de Languedoc*, p. 165. Roschach, *Musée de Toulouse*, p. 227, n° 652. A. de Bastard, *Études de symbolique chrétienne*, p. 428-429. On le retrouve avec d'autres analogues (Curva trahit mites, pars pungit acuta rebelles. — Mitrahe per curvum, medio rege, punge per mum. — Collige, sustenta, stimula vaga, morbida, lenta.) dans les livres du moyen âge qui ont trait au symbolisme liturgique (Hugues de Saint-Victor, *Speculum Ecclesiae*, ch. 6, dans Migne, *Patr. lat.*, t. CLXXVII, col. 354. Sicard de Crémone, *Mitral*, dans Migne, *op. cit.*, t. CCXIII, col. 80. G. Durand, *Rationale*, édit. Barthélemy, t. I, p. 438).
3. *Decretales*, livre I, titre 7, chapitre 2.
4. *Ibidem*, livre I, titre 9, chapitre 2.
5. G. Durand, *Rationale*, livre III, ch. 13 et 15.
6. *Novelle III* (adressée au patriarche de Constantinople).
7. *Decretales*, livre I, titre 31, ch. 11.
8. *Clémentines*, livre II, titre 11, ch. 2.
9. Voir le P. A. Martin, *Des crosses pastorales*, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 148.

nent comme insigne de l'episcopat. Comme emblème de la dignité abbatiale, il est cité, au VIIe siècle, dans le *Penitential* de saint Théodore, archevêque de Cantorbéry, et au IXe, dans la *Vie de saint Gall* [1]. Dans les monuments effigiés, le bâton pastoral est, d'ordinaire, tenu à la main par les personnages qui avaient droit de le porter. Il a reçu diverses formes, au cours des siècles. Celle que nous lui voyons donner de nos jours, se rencontre déjà d'une façon à peu près constante sur les sceaux les plus anciens où sont représentés des évêques et des abbés. Elle comporte un long bâton, terminé en haut par une volute, en bas par une pointe. Entre la hampe et la volute se place un nœud dont la figure a varié : c'était d'abord un simple anneau ; c'est devenu parfois une sorte de petit édicule [2].

Dans la représentation des armoiries épiscopales et abbatiales, la crosse est l'emblème le plus constant que l'on trouve joint à l'écu : depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIe, il a paru suffire à indiquer la dignité des évêques aussi bien que celle des abbés.

Un sceau de Robert de Courtenay, évêque d'Orléans, de l'an 1273, porte un écu aux armes de sa maison (*d'or à trois tourteaux de gueules*). Chaque tourteau est chargé d'une crosse, réduite à la volute et à une amorce de la hampe [3]. Les sceaux de Mathieu des Essarts, évêque d'Evreux, en 1304 et 1308 [4], et de Nicolas du Jardin, abbé de Saint-Sauveur-le-Vicomte, en 1321 [5], portent une crosse brochant sur l'écu de leurs armes. C'est encore la crosse qui apparaît comme unique insigne de dignité sur les armoiries d'Antoine Le Cirier, évêque d'Avranches (1571), de Bernardin de Saint-François, évêque de Bayeux (1576) [6], de Gérard d'Haméricourt, évêque de Saint-Omer (1562-1577) [7], de Charles de Boni, évêque d'Angoulême (1585-1586) [8], de Nicolas de Thou, évêque de Chartres (1588) [9], d'Antoine de la Tour, évêque de Toul (1594) [10], dans leurs sceaux, comme elle se trouve, également seule, à la même époque, jointe aux armoiries, dans les sceaux de Pierre de Brisay, abbé de Saint-Père de Chartres (1563) [11], de Jean de la Rochefoucauld, abbé de Marmoutiers (1571) [12], de Claude de Lorraine, abbé du Bec-Hellouin (1585) [13], et sur le monument funéraire de Séraphin du Tillet, abbé de Beaulieu, près le Mans, mort en 1594 [14].

Fig. [illegible] — SCEAU DE GÉRARD D'AMERVILLE, EVÊQUE DE CAMBRAI (1374).

***

Par rapport à l'écu, la crosse se présente, comme la croix archiépiscopale, sous trois aspects différents.

1. *Ibid.*, p. 149, 150.
2. G. Demay, *Le costume au moyen âge d'après les sceaux*, p. 391-395. Roheault de Fleury, *La Messe*, t. VIII, p. 75 et s.
3. Bibliothèque de l'Arsenal [illegible] 6074. Ce sceau a été étudié par M. H. Stein qui doit le consacrer prochainement une notice dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes*.

1. Bibl. nat., Latin 5417, p. 115. Collection des Archives nat., n° 6611.
2. Sceaux de la Normandie, aux Archives nat., n° 2868.
3. Collection des Archives nat., n° 497.
4. Sceaux de la Normandie, n° 727.
5. Demay et Deschamps de Pas, *Hommes et sceaux de Saint-Omer*, pl. XXV.
6. Mémoire [illegible] de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux, 1880, p. [illegible].
7. Bibl. nat., Latin 17[illegible], p. [illegible].
8. Bibl. nat., Latin 17[illegible], p. [illegible].
9. Bibl. nat., Latin 5417, p. 285.
10. Bibl. nat., Collection [illegible], t. [illegible], p. [illegible].
11. Bibl. nat., Latin 5417, p. 283.
12. Collection des Archives [illegible].

D'abord, elle est renfermée à l'intérieur de l'écu. Sur le sceau de Robert de Courtenay, évêque d'Orléans, elle est même contenue à l'intérieur des figures des armoiries, répétée sur chacun des tourteaux du blason familial de ce prélat. On la trouve brochant sur la décoration de l'écu, sans en dépasser les bords, dans les sceaux de Mathieu des Essarts, évêque d'Évreux (1304, 1308), et de Nicolas du Jardin, abbé de Saint-Sauveur-le-Vicomte (1321), que j'ai déjà cités, dans les sceaux et contre-sceaux d'Artaud Flotte, abbé de Saint-Médard de Soissons (1322)[1], d'Adhémar, évêque de Metz (1328)[2], d'André Ghini, évêque d'Arras (1330)[3], d'Yves de Bois-Boissel, évêque de Saint-Malo (1334)[4], d'Aleaume Bostel, abbé de Saint-Bertin (1334-1365)[5], de Jean, abbé de Lessay (1337)[6], de Hugues d'Arcy, évêque de Laon (1348, 1349)[7], de Guillaume, abbé du Vœu, près Cherbourg (1367, 1377)[8], de Gérard de Daimville, évêque de Cambrai (1374, *fig.* 8)[9]. Ces monuments sont contemporains de ceux où nous avons trouvé la croix dans la même situation, ou leur sont antérieurs. Mais cette disposition s'est conservée pour la crosse bien plus longtemps que pour la croix. On en peut relever des exemples à travers tout le XVe siècle, et c'est celle que l'on constate dans les sceaux de Jacques, abbé de Notre-Dame de l'Estrée, en 1470[10], de Vincent de Kerléau, évêque de Léon, en 1472[11], de Frédéric de Saint-Séverin, évêque de Maillezais, en 1492[12].

Dans la plupart des cas, dans tous ceux que je viens d'énumérer, la crosse est posée en pal. Le plus souvent, elle occupe le milieu de l'écu. Cependant elle est reportée vers la gauche du spectateur (à dextre, suivant l'expression héraldique), sur le sceau d'Aleaume Bostel, abbé de Saint-Bertin. Sur l'épitaphe de Jean Tserclaes, évêque de Cambrai, mort en 1388, elle avait été placée aux pattes du lion qui figure dans les armoiries de la famille de ce prélat[1].

Sur quelques rares monuments, on la voit posée de biais, en bande. Les héraldistes ont dit que c'était là une caractéristique des armes des abbés réguliers. Les faits démentent cette affirmation. Si la crosse est, en effet, mise en bande sur l'écu, dans le contre-sceau de Pierre de Bauffremont, abbé de Gorze (1299)[2], elle

Fig. [illegible] — SCEAU DE PHILIPPE DE LOSSE, ABBÉ DE L'ÉCAME (1370).

se trouve dans la même position sur des armoiries épiscopales, ainsi dans les sceaux de Bouchard d'Avesnes, évêque de Metz (1296)[3], de Jean de Sierck, évêque de Toul (1296-1305)[4], de Henri d'Apremont, évêque de Verdun (1313-1349)[5], tandis qu'une foule de sceaux d'abbés réguliers, dont j'ai cité plus haut quelques-uns, donnent, sur l'écu, une crosse en pal.

On peut dire de la crosse placée ainsi à l'intérieur de l'écu, ce que j'ai dit de la croix archiépiscopale disposée de la même manière. Elle semble, dans certains cas, plutôt une ad-

1. Sceaux de la Picardie, aux Arch. nat., n° 1428.
2. Collect. des Arch. nat., n° 6720.
3. *Ibid.*, n° 6463.
4. Bibl. nat., Latin 17027, fol. 34.
5. Hermand et Deschamps de Pas, *Hist. stadl. de Saint Omer*, pl. XXXIV.
6. Sceaux de la Normandie, n° 2811.
7. Bibl. nat., Français 20883, p. 62.
8. Bibl. nat., Français 20901, p. 114, 114.
9. Sceaux de la Flandre, aux Arch. nat., n° 5845.
10. Bibl. nat., Français 20893, fol. 80.
11. Bibl. nat., Latin 17026, fol. 55.
12. Bibl. nat., Latin 17027, fol. 308.

1. Bibl. nat., Latin 17025, fol. 31.
2. Archives départementales, à Metz, H 846. — Je dois l'indication de ce contre-sceau à l'obligeance de M. le duc de Bauffremont.
3. Collect. des Arch. nat., n° 6719.
4. Robert, *Sigillographie de Toul*, pl. VII, n° 17.
5. Collect. des Arch. nat., n° 6928. P. Doisy, *Monographie des sceaux de Verdun*, pl. VIII, n° 3.

dition à la décoration peinte sur l'écu, qu'un objet en relief déposé sur la surface de cet écu.

Dans plusieurs vitraux de la cathédrale d'Evreux[1], la crosse brochant sur le champ et les figures des armoiries épiscopales qui y sont représentées, est peinte d'une couleur

FIG. 10. — CONTRE-SCEAU DE SIMON LE GRAS, ÉVÊQUE DE MORLAIX (1438).

tranchant sur celles du blason : c'est le procédé habituellement suivi pour les brisures, dans la décoration héraldique.

La disposition des crossons sur chacun des tourteaux dans le blason de Robert de Courtenay, celle de la crosse tenue par le lion des armoiries de Jean Tserclaes, tendent à faire considérer ces insignes comme des figures armoriales proprement dites, ajoutées, pour l'usage particulier des prélats, aux pièces et meubles des armes de leur famille, et formant une espèce de brisures.

Un *Armorial* du commencement du XVe siècle mentionne formellement la crosse au nombre des figures héraldiques, dans les armes de Jacques d'Aragon, évêque de Valence (1369-1387), qu'il décrit en ces termes : « L'évesque de Valence, telz armes que Prodes, a une croche d'argent en le moyenne[2]. » Cela signifie que l'évêque portait les armes de son père, le comte de Prades, avec une crosse d'argent brochant sur le tout[3].

Le deuxième procédé de combinaison de la crosse avec l'écu, consiste à placer la crosse sur la surface de l'écu, de telle sorte qu'elle en dépasse le chef et souvent aussi la pointe. C'est le pendant du deuxième système que nous avons noté dans l'emploi de la croix jointe aux armoiries des archevêques. On le constatera par les armoiries gravées sur les sceaux de Philippe du Fossé, abbé de Fécamp (1373, 1379, *fig.* 9)[1], de Raoul, abbé de Begard (1381)[2], de Pierre de Thurey, évêque de Maillezais (1383)[3], de Gérard d'Athies, abbé de Saint-Eloi de Noyon (1391)[4], de Robert Le Tellier, abbé de Saint-Evroult (1400, 1408)[5], de Philippe de Ville-sur-Illon, évêque de Toul (1422)[6], de Robert Johvel, abbé du Mont-Saint-Michel (1423, 1425, 1432), de Guillaume Amiot, abbé de Perseigne (1432)[8], de Pierre, abbé de Notre-Dame de l'Estrée (1472)[9].

Il ne peut plus être question, dans ce procédé, de brisures, de figures peintes sur l'écu. La crosse est évidemment un objet en plein relief, placé sur la surface de l'écu. Si, parfois, la hampe semble se fondre avec les char-

FIG. 11. — SCEAU DE L'OFFICIALITÉ DE JUNNIES AVEC ARMES DE [illegible] (1[illegible]).

ges héraldiques, ou passer sous elles, c'est par une faute de dessin ou de gravure.

1. Cabinet des Estampes. [illegible] 71, 82, 83.
2. Bibl. nat., Français 32753, fol. 137.
3. La crosse est entrée dans les armoiries de plusieurs sièges épiscopaux (Sens, Laon, Noyon, etc.). Voir Menestrier, *Origine des armoiries des archevêques*, p. 148.

1. Bibl. nat., Français 20904, p. 82. Sceaux de la Normandie, n° 5789.
2. Collect. des Arch. nat., n° 8528.
3. Bibl. nat., Français 20885, p. 20. [illegible] 1767, p. 302.
4. Bibl. nat., Français 20889, fol. 11, 2[illegible]. [illegible] d'après Pièces originales, liasse 4147, p. 16.
5. Bibl. nat., Français 20896, fol. 13, [illegible] 18.
6. Robert [illegible] *Lorraine*, p. X, [illegible].
7. Bibl. nat., Français 20908, p. 61, 64, 71, 96.
8. Bibl. nat., Français 20896, fol. 105.
9. Bibl. nat., Français 20[illegible], p. [illegible].

Enfin, un troisième système a été employé pour l'adjonction de la crosse à l'écu, comme pour celle de la croix. C'est celui qui a persisté jusqu'aux temps modernes : la crosse, posée derrière l'écu, laisse émerger la volute au-dessus du chef *(fig. 10.)*

Les exemples de ce mode de combinaison sont trop communs et trop connus pour qu'il soit nécessaire d'en citer un grand nombre. Je rappellerai seulement quelques-uns de ceux qui datent du XIVe siècle : sceaux de Pierre d'Estaing, évêque de Saint-Flour (1365) [1], de Thierry de Boppart, évêque de Metz (1370, 1380) [2], de Hugues de Magnac, abbé de Rebais en Brie (1391) [3], de Clément, évêque de Lodève (1391) [4], de Raoul de Coucy, évêque de Metz (1392, 1400) [5]. Au XVe siècle, c'est sous cet aspect que l'on constate, dans la grande majorité des cas, l'union de l'écu et de la crosse. Dans tous les monuments du XVIe siècle où j'ai trouvé la crosse jointe aux armoiries, sans addition d'autre insigne de dignité, elle est placée de cette façon, en pal, derrière l'écu.

[illegible] SCEAU DE MAUR DE VALLEAUPLE EVÊQUE DE MAGUELONNE (1450)

***

La mitre est mentionnée dans les textes et se rencontre sur les monuments figurés depuis le XIe siècle. Elle était l'un des « pontificaux » de l'évêque. L'abbé n'y avait pas droit en raison de sa charge. Mais l'usage des pontificaux ayant été concédé par le Saint-Siège à une grande quantité d'abbés, il s'est trouvé, dès le XVe siècle, un bon nombre d'abbés *mitrés* [1]. Ces abbés et les évêques ont parfois timbré leurs armoiries de la mitre seule. Mais ce n'a été qu'assez rarement, en France du moins [2]. Elle est, alors, placée sur le milieu du chef, de front ou légèrement tournée de façon à laisser apercevoir le pan postérieur, les deux fanons ordinairement relevés. Au XVe siècle, nous trouvons timbrés de la mitre, sans autre insigne de dignité, les écus d'Artaud de Grandval, abbé de Saint-Antoine de Viennois (1423) [3], de Jean de Castiglione, évêque de Bayeux (1435) [4], de Guillaume Brillet, évêque de Rennes (1438, *fig. 11*) [5], d'André de la Roche, évêque de Luçon (1452) [6], de Nicolas de Brancas, évêque de Marseille (1453, 1454) [7], de Jean de Lévis, évêque de Lescar (1481) [8], de Théodore Mitte de Saint-Chamond, abbé de Saint-Antoine de Viennois et de Montmajour (1495-1502) [9], sur leurs sceaux et contre-sceaux.

***

Comme le constate Bernard de Rousergue, les évêques et les abbés mitrés ont parfois réuni à leur écu, en même temps, la mitre et la crosse.

On trouve déjà un exemple de cette combinaison dans le manuscrit qui passe pour autographe, de l'*Historia minor* de Mathieu de

1 [illegible] Collect. des Arch. [illegible] 0885) [illegible]
2 Collect. des Arch. [illegible] 6675) [illegible]
3 Bibl. [illegible] Français 22[illegible] [illegible] 8[illegible]
4 Bibl. [illegible] Latin [illegible] 0885) [illegible] 104
5 Collect. des Arch. [illegible] 6[illegible] [illegible]

1 Barraud. *Notice sur la mitre épiscopale*, dans le *Bulletin monumental* 1866, p. 117 et s. — Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VIII, p. 116 et s.
2 En Italie, cet usage est fréquent au XVe siècle.
3 Bibl. nat., Français 20899, p. 69.
4 Bibl. nat., Latin 17024, fol. 24.
5 Bibl. nat., Français 20887, p. 74. — Latin 17028, fol. 81 v. — Sceau de l'officialité de Rennes aux armes du même. Collect. des Arch. nat., n° 7017.
6 Bibl. nat., Latin 17026, fol. 203.
7 Albanès. *Armorial des évêques de Marseille*, p. 117.
8 Collect. des Arch. nat., supplément, n° 2136.
9 Collect. des Arch. nat., n° 8861.

Paris, écrite au milieu du XIIIe siècle. Les armoiries que l'auteur attribue à Guillaume de Savoie, évêque élu de Liège et de Valence, y sont peintes, en face de la mention de son décès (1239). L'écu est renversé, suivant le système conventionnel adopté par l'auteur pour représenter les armes des défunts. Sur le haut de la pointe, est figuré un crosson, renversé lui aussi, et accompagné de deux mitres, emblèmes des deux sièges épiscopaux possédés par le prélat [1].

Au XVe siècle, nous trouvons la mitre et la crosse disposées, en combinaison avec l'écu, de deux façons différentes : ou la mitre et la volute de la crosse apparaissent sur une même ligne horizontale, au-dessus du chef de l'écu; ou bien l'une est superposée à l'autre suivant une ligne verticale. Chacun de ces types présente deux variétés : 1° la mitre est placée avant la crosse (à dextre ou au-dessus) : 2° la crosse est placée avant la mitre.

Si nous nous en rapportions à Rousergue, nous verrions dans la première de ces variétés le propre des insignes épiscopaux, dans la seconde, la caractéristique des insignes abbatiaux. Mais les monuments contredisent notre auteur sur ce point.

En effet, si la mitre est à dextre et la crosse à senestre [2], dans les sceaux d'Armand de Saliers, évêque de Lescar (1427), et de Gabriel du Mas, évêque de Mirepoix (1486) [1], elles sont placées de même dans les sceaux de Foulques de Royère, abbé de Saint-Sernin de Toulouse (1415) [3], et de Guillaume Meschin, abbé de Sainte-Croix de Talmont (1490) [1].

La crosse est à dextre et la mitre à senestre, disposition qui, d'après Rousergue, caractériserait les armoiries des abbés, sur les sceaux armoriés de Raymond de Loubaut, évêque de Saint-Papoul (1441-1468) [2], de Bernard Andre, évêque de Lectoure (1452), de Maur de Valleville, évêque de Maguelonne (1458, 1467, *tig.* 12) [3], de Charles de Beaumont, évêque d'Agde (1464), aussi bien que sur celui de Bertrand d'Albi, abbé de Grandselve (1469) [4].

La mitre est placée au-dessus de la volute de la crosse — donc, en premier lieu, comme le veut Rousergue, pour les armoiries épiscopales — dans les sceaux de Guillaume de Cantiers, évêque d'Evreux (1407, 1416), [7] de Jean Pregent, évêque de Saint-Brieuc

1. [illegible] *Die Wappen* [illegible] *der Historischen* [illegible] *des Matthias Parisiensis* [illegible] *Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft* [illegible] *Adler*, [illegible] série, t. XIX, 1909, pl. III, fig. 41.

2. D'ordinaire la mitre et la crosse sont placées symétriquement par rapport à l'axe du chef de l'écu. Mais il y a des cas où la symétrie [illegible] occupent la place centrale, [illegible] la crosse, ou, *vice versa*, la crosse, placée au milieu, est [illegible] ou senestre de la mitre.

3. [illegible] Plagne (Paris, *Sceaux armoriés*, [illegible]).

4. Bibl. nat., [illegible] 2888, [illegible] 137 ; 17028, fol. 24.

5. [illegible] Roschach, *Quelques* [illegible] *recueillis dans les archives abbatiales* [illegible] *Saint-Sernin de Toulouse*, dans les *Mémoires de la Société de* [illegible] *antiquaires de France*, 1868, p. [illegible], pl. [illegible], fig. 5.

1. [illegible] *dP*, [illegible].

2. L. Roschach, *Histoire graphique de l'ancienne province de Languedoc*, de D. de Vic et D. Vaissète, nouv. édit., t. XVI, p. 375, fig. 310.

3. [illegible] *Toulouse*, p. 172 et pl. II, fig. 10.

4. Bibl. nat., Français 20885, p. 12 ; Latin 17027, fol. 11.

5. [illegible]

6. [illegible]

7. [illegible]

(1462)[1], de Jacques d'Epinay, évêque de Rennes (1478)[2], d'Ogier d'Anglure, évêque de Marseille (1496-1506)[3]. Mais on retrouve la même disposition dans le sceau de Laurent d'Ivory, abbé de Hasnon (1476, *fig.* 13)[4]. En revanche, le crosson s'élève au-dessus de la mitre, dans le sceau de Jean de Poupet, évêque de Chalon (1490).

***

Après avoir montré l'inefficacité du criterium proposé par Bernard de Rousergue pour distinguer les armoiries épiscopales des armoiries abbatiales, je crois devoir en examiner un autre qui a été adopté par les héraldistes modernes.

Suivant l'opinion courante, la crosse jointe aux armoiries a la volute tournée à senestre, c'est-à-dire vers la droite du spectateur, quand c'est une crosse épiscopale, et à dextre, c'est-à-dire vers la gauche du spectateur, quand c'est une crosse abbatiale[6].

Cette prétendue règle est démentie par une grande quantité de faits.

C'est par centaines que l'on pourrait citer les armoiries épiscopales décorées d'une crosse dont la volute est tournée à dextre, contrairement à l'opinion des héraldistes. Je ne veux prendre que quelques exemples, choisis aux diverses périodes du XVe siècle et dans toutes les régions de la France.

Il en est ainsi sur les sceaux de Hugues de Magnac, évêque de Saint-Flour (1403)[1], de Germain Paillard, évêque de Luçon (1414)[2], de Pierre Cauchon, évêque de Beauvais (1430)[3], de Pierre de Montbrun, évêque de Limoges (1438)[4], de Gilles de Duremort, évêque de Coutances (1440)[5], de Guillaume Chartier, évêque de Paris (1453)[6], de Jean d'Estampes, évêque de Nevers (1458)[7], d'Antoine Gobert, évêque d'Alet (1464)[8], de Louis d'Amboise, évêque d'Albi (1476)[9], de Jean Alardel, évêque de Marseille (1480)[10], de Georges d'Amboise, évêque de Montauban (1486)[11], de Philippe de Luxembourg, évêque du Mans (1490)[12], de Henri de Lorraine, évêque de Metz (1494)[13].

Il est vrai que c'est aussi par centaines que l'on pourrait citer les armoiries abbatiales ornées d'une crosse dont la volute est tournée à dextre.

Voici quelques exemples de sceaux armoriés d'abbés, du XVe siècle, qui présentent le crosson dans ce sens : sceaux et contre-sceaux de Jean Baillard, abbé de Conches (1403, 1412)[14], d'Etienne Le Bailli, abbé de Saint-Père de Chartres (1410)[15], de Simon Le Gras, abbé de Morigny (1438, *fig.* 10)[16], d'Alain, abbé de Nieul-sur-l'Autise (1446)[17], d'Aubert de la Chasse, abbé de Vézelay (1449)[18], d'Hervé Morillon, abbé de Saint-Germain-des-Prés (1454)[19], de Jean, abbé de

1. Bibl. nat., Latin 17024, fol. 172.
2. Bibl. nat., Latin 17028, fol. 82.
3. Albanès, *Armorial des évêques de Marseille*, p. 122.
4. Sceaux de la Flandre, aux Arch. nat., n° 7056.
5. Bibl. nat., Latin 17025, fol. 75.
6. Cette opinion est en rapport avec celle des liturgistes qui veulent que les abbés soient représentés tenant, de la main gauche, leur crosse à volute dirigée vers l'épaule droite (dextre) lorsqu'ils sont vus de face, pour marquer que leur juridiction est tout intérieure et ne s'étend pas au-delà des limites du monastère, tandis que les évêques de droit la tiennent à la main droite en dehors (senestre) pour signifier qu'ils ont une juridiction extérieure. Des archéologues attentifs ont démontré que cette prétendue distinction n'est pas appliquée dans l'iconographie du moyen âge (D. Rock, *The church of our fathers*, t. II, p. 208; P. A. Martin, *Des crosses pastorales*, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 153; P. Cahier, *Caractéristiques des saints*, p. 205 et s.; F. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder*, t. II, p. 230-231).

1. Bibl. nat., Français 20883, p. 33.
2. Collect. des Arch. nat., n° 6670.
3. Bibl. nat., Français 20884, p. 49.
4. Bibl. nat., Latin 17026, fol. 104.
5. Bibl. nat., Latin 17025, fol. 152.
6. Collect. des Arch. nat., n° 6803.
7. Bibl. nat., Français 20886, p. 32.
8. Bibl. nat., Français 20879, p. 49.
9. *Ibid.*, p. 21.
10. Bibl. nat., Français 20885, p. 66, Latin 17027, fol. 45.
11. Bibl. nat., Français 20885, p. 120.
12. Sceaux de la Normandie, n° 2337.
13. Collect. des Arch. nat., n° 6732.
14. Bibl. nat., Français 20503, p. 14; 20910, p. 35.
15. Bibl. nat., Latin 5417, p. 169.
16. Collect. des Arch. nat., n° 8867.
17. Bibl. nat., Français 20969, p. 12.
18. Collect. des Arch. nat., n° 9176.
19. *Ibid.*, n° 8915.

Fontdouce (1458, 1459)[1], de Jean, abbé de Saint-Aubert de Cambrai (1466)[2], de Jean Neveu, abbé de Notre-Dame de la Victoire et de Josaphat (1481)[3], de Claude de Rye, abbé de Montebourg (1483)[4], d'Aimery de Coudun, abbé de la Trinité de Vendôme (1487)[5].

C'en est assez pour montrer que la volute se trouve dirigée vers la gauche du spectateur, à l'époque dont nous nous occupons, aussi bien dans les crosses d'évêque que dans les crosses d'abbé. En fait, la très grande majorité des crosses jointes aux armoiries épiscopales et abbatiales, ont leur volute tournée vers le côté dextre[6]. Ce n'est, je crois, que l'application à un ornement extérieur des armoiries, de la règle pratiquée en ce qui touche leur décoration intérieure, et qui veut que les figures posées de profil soient dirigées à dextre.

Il y a des exceptions à cette règle : on rencontre des figures héraldiques « contournées », c'est-à-dire dirigées vers le côté senestre. De même, j'ai noté des exemples de crosses dont la volute est tournée à senestre. Mais ces crosses sont aussi souvent des crosses d'abbé que des crosses d'évêque. On en rencontre sur les sceaux d'Adam Chastelain, évêque du Mans (1422)[7], de Pierre Bèchebien, évêque de Chartres (1451)[8], de René de Prie, évêque de Bayeux (1500)[9], mais aussi sur ceux de Guillaume Amiot, abbé de Perseigne (1432), de Philippe Andre, abbé de Saint-Georges de Boscherville (1450, 1461)[2], de Jean Chapperon, abbé de Charroux (1454), de Jean Chapelain, abbé de l'Etoile (1463), de Pierre de Rosiers, abbé de Grosbot (1488), de Clement de la Porte, abbé de Tonnay-Charente (1488, 1493)[6], d'Antoine de Berghes, abbé de Saint-Bertin (1492-1531)[1], de Martin Fumée, abbé de Chezal-Benoît (1492)[8], de François Lesné, abbé de Sainte-Catherine, près Laval (1496)[9].

Ce qui montre bien l'indifférence qui régnait en pareille matière, c'est que le même personnage, dans l'exercice de la même fonction, a usé de deux sceaux portant l'un le crosson à dextre, l'autre le crosson à senestre. C'est ce qu'ont fait Maur de Valleville, évêque de Maguelonne (sceaux de 1458 et 1467), et Jean de Bilhères, évêque de Lombez (sceaux de 1474 et 1479)[10]. Lorsque le même sceau porte deux écus formant pendants, il arrive que l'un soit accolé d'une crosse ayant sa volute à dextre, l'autre d'une crosse ayant sa volute à senestre : ainsi en est-il de ceux de Gérard d'Athies, évêque de Noyon (1383)[11], de Martin Pinard, évêque d'Avranches (1448)[12], de Jean Le Lièvre, abbé de Grestain (1450)[13], de Pierre Bloquet, abbé de Beaubec (1476)[14], de Louis Pot, abbé de Saint-

1. Bibl. nat., Français 20893, fol. 23 (1459) 20904, p. 175.
2. Bibl. nat., Français 20896, fol. 112.
3. Bibl. nat., Latin 5418, p. 56.
4. Collection des Archives [illegible] 28.
5. Bibl. nat., Latin 5419, p. 16.
6. Comme celles des évêques et des abbés, les crosses des abbesses, jointes aux armoiries, ont généralement la volute tournée à dextre. Voir, par exemple, les sceaux de Blanche d'Harcourt, abbesse de [illegible] en 1416 (Bibl. nat., Français 20905, p. 15); de Marie de Bricqueville, abbesse de Sainte-Aude de Rouen, en 142[illegible] (Bibl. nat., Français 20900, p. 24); de Guillemette, abbesse de Saint-[illegible] en 1454 (Bibl. nat., Français 20904, p. 134); la tombe d'Etiennette de Rochefort, abbesse de Montivilliers (Colline des Estampes, Pl. 4, fol. 39); les sceaux de Marguerite, abbesse de Montivilliers, en 1462 (Bibl. nat., Français 20908, p. 7); de Perrenelle Le Prévost, abbesse de Gomerfontaine, en 1498 (Bibl. nat., Français 20905, p. 89).
7. Bibl. nat., Latin 17926, fol. 34.
8. Bibl. nat., Latin 17923, p. 85.
9. Bibl. nat., Latin 17924, fol. 39.

1. Bibl. nat., Français 20896, fol. 105.
2. Bibl. nat., Français 20905, p. [illegible]; Lair, [illegible], p. 167.
3. Bibl. nat., Français 20901, p. 84.
4. Bibl. nat., Français 20893, fol. 109.
5. Mabille, [illegible] dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1880, pl. II.
6. Bibl. nat., Français 20891, p. [illegible].
7. Hermand, [illegible] *Saint-Omer*, pl. XXXVII.
8. Collection des Archives [illegible] 8.
9. Bibl. nat., Latin 5441, p. 86. — On trouve également [illegible] contournée, la volute à senestre ; ainsi sur les sceaux d'Ideron la Seraine, abbesse de Saint-Corentin, en 1423 ; et d'Agnes de Thieuville, abbesse de la Trinité de Caen, en 148[illegible] (Bibl. nat., Français [illegible]).
10. Bibl. nat., Français 20885, p. 12 ; Latin 17926, fol. 194; 17927, fol. 11.
11. Bibl. nat., Français 20893, fol. 43.
12. Bibl. nat., Français 20879, p. 110.
13. Bibl. nat., Français 20905, p. 149.
14. Bibl. nat., Français 20900, p. 2.

Lannier de Blois (1480)[1], c'est par goût de la symétrie, qu'on a procédé de la sorte : une pratique semblable s'est parfois exercée dans la disposition des figures à l'intérieur de l'écu.

***

On trouve aussi, mais d'une manière tout à fait exceptionnelle, la crosse accolée à des armoiries d'archevêque. Le sceau de l'officialité de Lyon, sous l'archiépiscopat d'André d'Épinay, porte les armes de ce prélat ornées d'une crosse que surmonte le chapeau de cardinal[2]. Blancard donne l'image du sceau secret de Pierre de Ferrières, archevêque d'Arles (1307), portant une crosse accolée à l'écu[3]. D'après des dessins exécutés pour Gaignières, des sceaux de Philippe de Thurey, archevêque de Lyon (1407), et de Philippe de Coëtquis, archevêque de Tours (1440), ont également été décorés du blason de ces personnages accolé d'une crosse au lieu d'une croix[4].

Cette anomalie, qui n'est peut-être que le résultat de fantaisies individuelles, pourrait s'expliquer par une raison juridique, s'il était démontré que les sceaux où elle apparaît, ont été gravés avant que leurs possesseurs eussent été confirmés par le Saint-Siège dans la dignité archiépiscopale. En effet, certains textes semblent refuser l'usage de la croix aux archevêques tant que le Souverain Pontife ne leur a pas envoyé le pallium[5]. Les légendes des sceaux ne renferment pas le mot « electus ». Le sceau secret de Pierre de Ferrières porte l'inscription : SECRETVM P. ARCHIEPI ARELATEN. Dans les figures de la collection Gaignières, le sceau de Philippe de Thurey est sans légende ; sur celui de Philippe de Coëtquis, on lit : S. PHILIPPI DEI GRACIA LVGDVNENSIS ARCHIEPI. De la légende de celui d'André d'Épinay, il ne reste plus que les caractères : ...CURI ...DIN...

Les dates auxquelles ont été apposés ces sceaux, dans les exemplaires que je viens de citer, semblent bien postérieures à la confirmation des archevêques dont ils portent les armoiries.

IV. — PRÉLATS ET PRIEURS.

Prepositi[1] vero regulares, immediati prelati canonicorum regularium, et priores majores monachorum et principales in ecclesiis cathedralibus seu collegiatis habent pro insignio prelacionis, tam in divinis officiis sollempnibus, cum celebrant, quam super armis suis ubique depingendis, baculum rectum pastoralem, non incurvatum ut abbates, et hoc pro speciali differencia inter abbates et illos, juxta Novæ III.[2], Cle. Et si principalis. De rescriptis, et Clem. Abbates, e. ti.[3] »

Certains dignitaires des chapitres et les prieurs des monastères avaient pour insigne un bourdon ou haut bâton droit, terminé, d'ordinaire, à sa partie supérieure par une pomme, parfois par un fleuron ou une traverse horizontale.

C'est à la main des chantres de chapitre qu'on rencontre le plus souvent cet insigne. Sicard de Crémone en parle[4]. Les sceaux en donnent de très nombreux exemples dont je ne citerai que quelques-uns : sceaux de Guy, chantre de Cambrai[5] et d'Évrard, chantre d'Amiens (1210)[6], de Guillaume, chantre de Senlis

1 Bibl. nat. Français 20895, fol. 34.
2 Collect. des Arch. nat. n° 6987.
3 *Iconographie des sceaux et bulles des Archives des Bouches-du-Rhône*, p. 126 et pl. 64, fig. 3.
4 Bibl. nat. Latin 17026, fol. 19 ; 17047, fol. 209.
En revanche, on trouve parfois des armoiries d'évêque décorées de la croix. Il en est ainsi sur les tombeaux de plusieurs évêques de Dol (Bibl. nat. Latin 17025, fol. 13, 58 b. Cabinet des Estampes, Pe 1 1, fol. 97). La croix est ici un souvenir du titre archiépiscopal qu'avaient porté les prédécesseurs de ces évêques.
A l'époque moderne, la croix simple a été adoptée comme insigne hérétique par les évêques, lorsque les archevêques l'ont délaissée pour prendre la croix à double traverse.
5 Voir J. Thomassin, *Vetus et nova Ecclesiæ disciplina*, Paris, 1 1, B. 1 ix.

1 Bibl. nat. Latin 5020, fol. 42.
2 *Novelle III*.
3 *Clementines*, livre I, titre 2, chap. 1 et 2.
4 *Mitrale*, dans Migne, *Patr. lat.*, t. CCXIII, col. 90.
5 Sceaux de la Flandre, n° 6213.
6 Sceaux de la Picardie, n° 1196.

(1212)[1], de Guillaume, chantre d'Évreux (1236)[2], de Gautier, chantre du Mans (1243)[3], du chantre de Saint-Denis-en-France (1250)[4], de Robert, chantre de la Sainte-Chapelle de Dijon (1269)[5], de Raoul de Neuville, sous-chantre de Beauvais (1290)[6], de Hugues de Faucogney, chantre d'Autun (1299)[7]. Les défunts ont été représentés tenant le bâton à la main, ou embrassé, sur les tombes de Guillaume, chantre de Mortain, mort en 1309 (à l'abbaye du Jard)[8], de Jean de Brosse, chantre de Poitiers, mort en 1464 (à Saint-Hilaire de Poitiers)[9], de Jean Jalour, chantre de Saint-Denis, mort en 1468 (à l'église abbatiale de Saint-Denis)[10], de Guy Gombert, chantre d'Orléans, mort en 1474 (à l'église Saint-Denis du Pas, à Paris)[11]. Au bas de l'épitaphe de Jean Morlis, chantre de la Sainte-Chapelle de Paris, mort en 1484, figurait un bâton fleuronné, posé de biais[12].

Comme le dit Rousergue, le bâton était aussi l'attribut des prieurs. Les sceaux d'Ebles, prieur de Brives, en 1261[13], du prieur du Vigan, en 1303[14], d'Élie de Cousans, prieur de Notre-Dame de Boulogne en Blésois, en 1325[15], de Jean, prieur des Guillemites de Montrouge et de Paris, en 1238[16], portent l'effigie de ces personnages appuyés sur de longs bâtons.

Nous avons moins de renseignements sur l'emploi du bourdon par les prévôts des chapitres. Le prévôt de Saint-Jacques de Bruxelles, en 1251, est bien représenté, sur son sceau, un bâton à la main, mais c'est un bâton très court, une sorte de sceptre fleurdelisé[1]. Toutefois, en 1308, Bertrand, prévôt de Montsalvy, se servait d'un sceau où il était figuré, comme les chantres et les prieurs, un long bâton à la main[2].

Le bâton est passé, de même que la crosse des évêques et des abbés et la croix des patriarches et des archevêques, dans la décoration des armoiries.

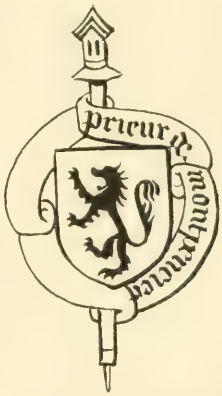


Fig. 14. — ARMES DU PRIEUR DU MEY-PLASSUR DANS L'*Armorial* DE G. REVEL (Manuscrit du XVe siècle).

L'*Armorial* de Guillaume Revel[1], du temps de Charles VII, reproduit une grande quantité de blasons accolés d'un bâton, terminé en haut par une pomme, une sorte de poignée (*fig. 14*), ou un nœud en forme d'édicule, d'où, dans un cas unique, sort une main bénissante. Tous ceux des écus ainsi ornés qu'accompagne une légende, sont indiqués comme appartenant à des prieurs : les autres peuvent donner les armes de dignitaires ecclésiastiques pourvus d'offices différents : prévôts ou chantres.

Les sceaux de Joubert de Brusac et de Jean Samours, prieurs des Bons-Hommes du Mey-

1. Collect. des Arch. nat., n° 7659.
2. Sceaux de la Normandie, n° 2416.
3. *Ibid.*, n° 2418.
4. Collect. des Arch. nat., n° 7279.
5. *Ibid.*, n° 7845.
6. Sceaux de la Picardie, n° 1199.
7. A. de Charmasse, *Cartulaire de l'église d'Autun*, t. I, pl. II, n° 5.
8. Cabinet des Estampes, P. e 10, fol. 26.
9. Cab. des Est., P. e 14, fol. 119.
10. Cab. des Est., P. e 11, a, fol. 93.
11. Cab. des Est., P. e 14, fol. 9.
12. *Ibid.*, fol. 13.
13. Bibl. nat., Français 20891, fol. 378.
14. Collect. des Arch. nat., n° 9623.
15. *Ibid.*, n° 9480.
16. Sceaux de l'Artois, n° 1832.

1. [illegible] Belgique.
2. Collect. des Arch. nat., n° [illegible].
3. [illegible]

nel-lez-Maffliers, en 1463 et 1471[1], ceux de Jean Mauduit, prieur de Grammont, près Rouen, en 1465 et 1466, portent un bâton accolé à l'écu[2].

***

Le lecteur aura, sans doute, remarqué que Rousergue ne cite, au nombre des insignes des dignités ecclésiastiques, qu'un chapeau, celui des cardinaux. Peut-être ne connaissait-il l'usage que de celui-là. Cependant, il en est d'autres qui ont été employés dans le blason du XVe siècle.

Le chapeau était déjà l'insigne héraldique de l'office des protonotaires apostoliques, dans la période moyenne du XVe siècle.

Le sceau de Jean-Louis de Savoie, protonotaire apostolique, porte, en 1467, l'écu à la croix, timbré d'un chapeau[3]. Un manuscrit de l'*Histoire universelle* de Jean Mansel, exécuté pour ce personnage, présente ses armoiries surmontées de même d'un chapeau qui est noir, à glands de même couleur[4]. D'après Olivier de Wrée[5], le sceau de Jean de Bourgogne, protonotaire apostolique, prévôt de Saint-Omer et d'Aire (1480-1499), était décoré d'un écu timbré du chapeau.

Nous trouvons également un chapeau noir, peint au-dessus d'un écu écartelé d'Armagnac, contre-écartelé de Rodez, et de Bourbon-La Marche, sur plusieurs manuscrits ayant appartenu à Jean d'Armagnac qui mourut vers 1493[1]. Ce prince, nommé très jeune évêque de Castres, dut abandonner son siège épiscopal en 1477. A-t-il été protonotaire apostolique? Je ne sais.

Dans le chœur de l'église abbatiale de Locedio, ont été apposées, vers 1499, les armes, timbrées d'un chapeau, d'Annibal de Montferrat, protonotaire apostolique, abbé commendataire de ce couvent[2]. Sur une tapisserie exécutée dans les premières années du XVIe siècle, et qui se trouvait autrefois au collège d'Autun, à Paris, figurait, avec d'autres armoiries, le blason de Jacques Petit, protonotaire apostolique, chanoine de Narbonne, abbé commendataire de Saint-Aphrodise de Béziers, notaire et secrétaire du Roi; il était surmonté d'un chapeau noir[3].

L'usage héraldique du chapeau comme insigne de la dignité des archevêques et des évêques, semble n'avoir pénétré en France que vers la fin du XVe siècle. Ménestrier pensait qu'il était venu d'Espagne[4] et qu'il avait été importé par un prélat d'origine espagnole, Tristan de Salazar, archevêque de Sens (1474-1519). Le fait est que Salazar a fait représenter le chapeau, au-dessus de ses armoiries, sur plusieurs monuments. Il se voit encore peint sur un vitrail, dans une rose, au bras méridional du transept de la cathédrale de Sens[5]. Il se trouvait autrefois, sculpté et peint, sur le tombeau de l'archevêque Salazar et sur celui de ses parents, dans la même

1. Bibl. nat., Français 2089[1], fol. 289; 2091[4], p. 105.
2. Bibl. nat., Français 2091[4], p. 126; 2094[5], p. 69; 2094[6], p. 158.
3. Cibrario et Promis, *Sigilli de principi di Savoia*, pl. XXI, fig. 147.
4. Bibliothèque royale de Bruxelles, ms. 9503, fol. 2. Voir, sur ce manuscrit et sa provenance, la notice de M. le comte Durrieu sur *Les très riches heures du duc de Berry*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1903, p. 325.
La couleur des chapeaux de protonotaire est noire sur les plus anciens monuments peints que j'ai pu étudier. Elle a varié au cours des siècles (Voir : Ferraris, *Prompta bibliotheca canonica*, articles *Protonotarius de numero participantium* et *Protonotarius titularis*; Barbier de Montault, *Les armoiries ecclésiastiques d'après le droit commun*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1872, p. 269 et s.).
5. *Généalogie comte bon Lomarine*, t. I, p. 128.

1. Ch. Samaran, *De quelques manuscrits ayant appartenu à Jean d'Armagnac, évêque de Castres, frère du duc de Nemours*, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1905, p. 246 et s.
2. J. V. Ericus, *Rerum patriae libri* III, p. 34.
3. Cabinet des Estampes, Pe 18, fol. 50.
4. Il dit (*Origine des ornemens des armoiries*, p. 142) que le chapeau se voyait, à Baeza, sur les armes de Rodrigue Fernandez y Narvaez, évêque de Jaen (1383-1422).
La chronique du concile de Constance, par Ulrich de Reichenthal, publiée en 1483 (*Conciliumbuch geschehen zu Costenz*, Augsbourg, Sorg, fol. 95, v°) donne, timbrées du chapeau, les armoiries des patriarches d'Aquilée, d'Antioche, de Constantinople et de Grado.
5. Je remercie M. P. Deschamps, élève de l'École des chartes, de l'amabilité qu'il a eue d'examiner pour moi les armoiries de Tristan de Salazar qui se voient encore à la cathédrale de Sens.

église [1], et sculpté sur le tympan de la grande porte de l'hôtel de Sens, élevé à Paris, par Tristan de Salazar [2]. Sur ceux de ces monuments qui sont peints, le chapeau est vert. C'est la couleur verte qui a ordinairement caractérisé, dès lors, les chapeaux des archevêques et des évêques, en les distinguant des chapeaux rouges des cardinaux et des chapeaux noirs des protonotaires. Cependant, d'après une aquarelle de la collection Gaignières, le chapeau timbrant les armes de l'archevêque d'Embrun, Jean Baile, mort en 1494, était jaune, peut-être doré, sur une tapisserie qui semble dater du commencement du XVIe siècle [3].

L'emploi des chapeaux ecclésiastiques, autres que ceux des cardinaux, s'est étendu au XVIe siècle, et est devenu très général au XVIIe. Des gens d'église de tout rang ont timbré leurs armoiries de chapeaux. On a voulu établir entre eux des différences, en variant les couleurs et en proportionnant le nombre des glands à l'importance hiérarchique des dignités. Mais quelques points seulement ont été réglés officiellement par la cour de Rome; sur les autres, les liturgistes et les héraldistes ne sont pas arrivés à s'entendre. Mgr Barbier de Montault, en 1872 [1], et M. le comte Pasini-Frassoni, en 1898 [2], ont donné chacun une liste des chapeaux convenant aux diverses dignités ecclésiastiques. Leurs dires ne concordent pas exactement.

Comme l'écrivait le P. Gilbert de Varennes [3], en 1635, « il y a beaucoup de diversitez aux timbres des prelats.

MAX PRINET.

1 Cabinet des Estampes. Pe 1 in, fol. 60. Pe 1, fol. 46, 47.

2 Menestrier. *Origine des ornemens des armoiries*, p. 143.

3 Cabinet des Estampes. Pe 1 p, fol. 55.

1 *Les armoiries ecclésiastiques d'après le droit commun*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1872, p. 241 et s., et dans les *Œuvres complètes* de l'auteur, t. IV, p. 136 et s. — Du même, *La loi des chapeaux ecclésiastiques dans l'art héraldique*, dans la *Revue des questions heraldiques*, 3e année (1900-1901), p. 330 et s.

2 *Vescovi italiani*, dans l'*Araldico italiano*, 29 avr. 1898.

3 *Le Roy d'armes*, p. 38.

BRUXELLES — IMPRIMERIE
1911. — 1re LIVRAISON.

Fig. 10. SALLE RUBENS. EXPOSITION DE L'ART FLAMAND DU XVIIe SIÈCLE A BRUXELLES.

L'EXPOSITION DE L'ART BELGE AU XVIIE SIÈCLE [1]

BEAUX-ARTS.

Les tableaux occupaient tout le premier étage de l'exposition bruxelloise : seize salles somptueusement décorées leur servaient de cadre superbe : une salle était réservée aux dessins.

Quel hymne grandiose chanté à la gloire de l'art flamand par ce chœur de peintres ! Rubens s'y trouvait avec cent vingt-cinq tableaux et dix-huit dessins ; Van Dyck y était représenté par quatre-vingt-quinze tableaux et vingt-cinq dessins ; Jordaens par soixante-deux œuvres ; Brouwer, vingt-quatre ; Van Craesbeek, dix-huit ; Fyt, vingt-cinq ; Snyders, vingt-sept ; Teniers, quarante ; et nous négligeons de dénombrer les de Crayer, les Siberechts, les Breughel, les Boel, les Boyermans, les Coques, les Pourbus, les Van Oost, les Van Noort, les Vænius, les de Vos, les Zeghers et d'autres !

Pareil amoncellement de richesses artistiques ne laissait guère soupçonner la somme d'efforts dépensés pour les réunir. Les mécomptes et les refus avaient occasionné des lacunes regrettables ; mais celles-ci, quoique importantes, ne pouvaient ternir l'éclat de cette manifestation artistique ni diminuer la leçon qui s'en dégageait.

Nous ne nous arrêterons pas aux critiques de détail ; nous négligerons les œuvres médiocres imposées aux organisateurs par des propriétaires aveuglés sur leurs mérites et nous ne signalerons pas les œuvres d'une authenticité douteuse ou controuvée : leur admission à des expositions aussi renommées que celle de Bruxelles est convoitée par ceux qui se préoccupent avant tout de la valeur marchande ; cet écueil est inhérent à toute entreprise de ce genre.

On ne pourrait faire grief aux organisateurs d'avoir accueilli des œuvres très discutables si, à ce prix, ils ont obtenu le prêt de chefs-d'œuvre. L'organisation d'une exposition a ses exigences, sa tactique et sa diplomatie.

Nous ne voulons voir dans l'exposition de l'art belge au XVIIe siècle que l'ensemble, en signaler la grandeur et marquer la leçon qui s'en dégage.

***

Saluons tout d'abord les précurseurs, Pourbus, De Vos, Van de Venne, Van Noort et Otto Vænius, les maîtres de Rubens. Leurs tendances, leurs goûts, leur art ne concordaient guère ; Van Noort était le descendant des flamands du XVe siècle ; « sauvage, emporté, violent, tout fruste, ce que la nature l'avait fait, il n'avait pas cessé de l'être, et dans sa conduite et dans ses œuvres. C'était un homme de toutes pièces, de premier jet, peut-être un ignorant, mais c'était quelqu'un, un flamand de race et de tempérament, resté flamand. — Ce portrait du à la plume de Fro-

1. Second et dernier article. Cf. *Ibid.*, 20 [illegible] 1910, p. [illegible].

mentin fait songer à certains traits du caractère et du talent de Rubens. Otto Vænius est tout autre : flamand, il s'était laissé séduire par la grâce italienne, personnage de haute naissance, de grande culture, peintre savant, il visita Florence, Rome, Venise, Parme. Au dire de Fromentin, « Vænius avait plus d'extérieur que de fond, plus d'ordre que de richesses natives, une excellente instruction, peu de tempérament, pas l'ombre de génie. Il donnait de bons exemples, lui-même étant un bel exemple de ce que peuvent produire en toutes choses une heureuse naissance, un esprit bien fait, une compréhension souple, une volonté active et peu fixe. »

Ce contraste entre les deux maîtres est singulier ; contraste de caractère, contraste de talent et d'aptitude, contraste d'influence ; et, à scruter leurs tendances, on y retrouve les qualités multiples et très diverses qui caractérisent le tempérament de leur élève : Vænius inspira la méthode, l'équilibre, l'harmonie ; à Van Noort revient l'honneur d'avoir déterminé Rubens à prendre conscience de son tempérament flamand ; à ce maître peu connu, échoit peut-être la gloire d'avoir montré à Rubens ce qu'il pouvait être et d'avoir fait éclore son génie. Van Noort le mit en garde contre l'italianisme dont Vænius faisait preuve et dont témoignent, à l'exposition, son *Groupe de famille* prêté par le Louvre et les deux grandes toiles envoyées par le Musée d'Anvers, la *Charité de saint Nicolas* et la *Vocation de saint Matthieu*. Ces compositions sont banales, sans caractère, ni coloris : auraient-elles sauvé le nom d'Otto Vænius de l'oubli, s'il n'avait eu la gloire d'être le maître d'un génial élève ?

***

Pour apprécier le talent de Rubens, sa science du dessin, sa fougue, sa facilité de composition, ses qualités de coloris et de metteur en scène, il fallait l'étudier dans la salle des esquisses. On y saisissait sur le vif cette facilité surprenante avec laquelle, en quelques traits, il se joue des plus étonnantes difficultés du métier : nul mieux que lui n'excelle à peindre le mouvement, un raccourci, la joie de la vie, la solennité d'une fête, la gravité de la mort. A ce dernier point de vue, la *Pieta* du musée de Berlin, malgré son petit format, est une œuvre aussi grandiose qu'émouvante.

Peut-on rêver dégringolade plus échevelée ou plus mouvementée que la *Chute des Anges* du musée d'Aix-la-Chapelle ? Une fougue endiablée (l'épithète est juste à un double point de vue) s'y allie à une science extraordinaire des raccourcis, à une imagination féconde : cette coulée de corps nus, enchevêtrés, accrochés les uns aux autres, atteste une puissance surprenante de composition.

Dans l'esquisse du *Mariage mystique de sainte Catherine* (Berlin), Rubens montre une recherche d'harmonie et de pondération ; les couleurs et les groupements s'équilibrent parfaitement. Avec quelle facilité, avec quelle rapidité, avec quelle sûreté, le maître a tracé son œuvre ! Il ne mettra pas plus de verve ni de talent dans le grand tableau de l'église Saint-Augustin à Anvers ! Dans l'esquisse comme dans l'œuvre définitive, le souci de la composition n'a pas diminué sa verve, bridé sa fougue, ni atténué son coloris. La science du groupement est admirable ; en haut, le groupe de la Vierge, de l'Enfant et de la petite sainte Catherine recevant l'anneau symbolique de Jésus sous le regard des saints patrons de Rubens ; au bas du trône, d'une part saint Augustin, saint Laurent et un vieux moine, de l'autre, un groupe de jeunes femmes ; entre les deux, les saints guerriers au milieu desquels se détache le corps nu de saint Sébastien. Une critique d'art a voulu débaptiser cette œuvre et y voir une glorification de la Vierge ; l'erreur est trop manifeste pour s'y arrêter et le moindre iconographe ne s'y tromperait pas.

La principale esquisse du maître occupait à juste titre le centre d'un panneau ; sous le

P.-P. RUBENS. — LE
(Succession

DE SAINT BENOIT.
Léopold Ier.)

nom de *Miracles de saint Benoît*, la toile (*pl.* (1^m 57 × 2^m 80) est devenue célèbre : elle appartient aux héritiers de Léopold II, qui l'offrit en vente à Paris et en Amérique. Elle fut donnée à G. de Crayer par les héritiers de Rubens, puis le monastère d'Afflighem l'acheta ; lors de la suppression des couvents, elle entra dans la collection Schamp, ensuite dans la galerie Tence, où le roi Léopold l'acquit en 1881. La composition est bien agencée : elle met en évidence la figure calme et bénissante du vieux moine et de ses compagnons, contemplant du haut d'un escalier la foule grouillante des malades, et celle des seigneurs suppliants ; dans la nue, une ravissante ronde de chérubins entoure la boule sur laquelle un Christ (une manière de Jupiter) pose les pieds. Tout serait à détailler dans cette œuvre : la pondération et la science du coloris, la diversité des sentiments, douleur, patience, confiance, désespoir chez les malades implorant la pitié du saint patriarche.

Il faudrait signaler toutes les esquisses ; car c'est en elles que s'avère la pensée initiale du maître ; on a dit avec raison qu'elles étaient la joie de l'exposition, le régal suprême des artistes et des amateurs. Nul ne le contestera au point de vue du métier. Mais le charme ne disparaissait pas lorsqu'on passait dans la grande salle où étaient exposées les œuvres définitives, telles que la *Descente de croix*, de Valenciennes, la *Flagellation* de Saint-Paul à Anvers [1], *Abraham et Melchisédech*, du musée de Caen, *saint François recevant les stigmates*, du musée de Gand, l'*Adoration des Mages* de l'église Saint-Jean, à Malines, est une des nombreuses compositions faites par Rubens sur ce sujet ; dans le jour clair de l'exposition et sous les volets qui l'encadrent et la complètent si heureusement, cette œuvre impressionne moins que sous les voûtes de l'église. Au dire de Fromentin, les Mages de Malines sont « la définitive expression du sujet, et l'un des plus beaux tableaux de Rubens dans ce genre de toiles à grand spectacle. »

Nous ne partageons pas l'enthousiasme de la critique pour la *Pêche miraculeuse* ; la composition semble boiteuse et les types sont vulgaires, malgré l'ingéniosité de certains détails. Le Christ est insignifiant et contraste avec le beau pêcheur à veste rouge et bottes énormes ; les torses nus sont à classer parmi les plus belles anatomies du maître : brossés en pleine pâte, de premier jet, ils étonnent par leur liberté tout autant que par la sûreté de leur exécution.

Le *saint Roch intercédant pour les pestiférés*, de l'église Saint-Martin d'Alost (*fig. 12*), a été transporté à Bruxelles avec l'autel qui l'encadre et dont la tradition attribue le dessin à Rubens ; le groupe des malades est suggestif d'émotion et de pitié ; rarement, croyons-nous, le maître a réussi à un aussi haut degré des expressions si difficiles à rendre à la fois, l'intensité de la souffrance, la confiance dans le pouvoir céleste, et l'abattement des corps étreints par la maladie. Quelle supplication s'exhale de ces bouches entrouvertes! Que de science dans les anatomies !

La cathédrale de Gand possède une toile qui soutient vaillamment le voisinage des grandes œuvres du Maître : à côté de la superbe *Flagellation* d'Anvers, non loin du *Mariage mystique de sainte Catherine*, le *saint Bavon se retirant du monde*, attirait l'attention par l'harmonie de la composition (*fig. 13*): en haut d'un escalier, le prince d'Autriche, sous les traits du peintre, s'agenouille à l'entrée de l'abbaye ou de l'église, devant saint Amand et sa suite. Dans la partie inférieure, le saint fait distribuer ses richesses aux pauvres sous les yeux de deux femmes richement vêtues. Cette toile porte les armoiries de l'évêque Antoine Triest : elle fut livrée par Rubens, en 1624, pour être placée sur le maître-autel de Saint-Bavon. Vers 1702, le pla-

1. L'esquisse est conservée dans la collection Von Mallmann, à Berlin (*fig. 11*).

cement d'un nouvel autel fit déplacer le tableau ; depuis lors, il est relégué dans une chapelle. Cette place du pourtour du chœur n'est pas digne de l'œuvre : ses qualités de composition, d'harmonie et d'expression en font une des meilleures toiles de Rubens ; le maître la considérant telle et sa correspondance en fait foi. Lorsqu'il émettait ce jugement, il achevait à peine la *Descente de croix* d'Anvers !

Dans ces grandes compositions, Rubens a souvent usé du procédé du double registre par l'emploi d'un escalier ; par ce moyen, il pouvait superposer des groupes et augmenter l'effet, tout en remplissant la toile ; cette disposition se retrouvait à l'Exposition de Bruxelles dans les *Miracles de saint Benoît*, le *Mariage de sainte Catherine*, le *saint Roch intercédant pour les pestiférés*.

Dans aucune de ces trois grandes compositions, il n'a tiré meilleur parti du système que dans le *saint Bavon* de Gand. A Alost, la partie supérieure n'est pas suffisamment reliée au groupe des pestiférés ; à Gand, au contraire, tout se tient parfaitement et le Maître y montre ses qualités supérieures de metteur en pages : cette faculté maîtresse de son tempérament ne fut peut-être jamais égalée chez aucun peintre.

A ce point de vue, le *Martyre de saint Liévin*, du musée de Bruxelles, est « le comble de la maëstria », suivant le mot d'Eugène Delacroix ; la composition est savante et la facture d'une surprenante habileté.

Rubens voulait représenter une scène horrible, le meurtre ignoble et sauvage d'un saint évêque auquel on arrache la langue ; écartant de sa pensée les bourreaux et le sang et ne voyant « que le cheval blanc qui se cabre sur un ciel blanc, la chape d'or de l'évêque, son étole blanche, les chiens tachés de noir et de blanc, les toques rouges, les faces ardentes au poil roux, et tout autour, dans le vaste champ de la toile, le délicieux concert des gris, des azurs, des argents clairs ou sombres, » Fromentin n'éprouve plus que « le sentiment d'une harmonie radieuse, la plus admirable peut-être et la plus inattendue dont Rubens se soit jamais servi pour exprimer une scène d'horreur. » L'art de Rubens est triomphal ; sa soif de vie l'aveugle et lui cache l'atrocité d'un drame.

Les deux Madones prêtées par S. M. l'Empereur d'Allemagne ont subi des nettoyages excessifs ; la disparition des glacis leur donne un aspect cru, qui nuit considérablement à la qualité de ces œuvres.

Les perles de la salle Rubens étaient les deux esquisses prêtées par le Musée de Vienne : *saint Ignace guérissant des possédés* et la *Prédication et miracle de saint François-Xavier*. Le Musée de Vienne possède également les deux tableaux peints par Rubens pour l'église des Jésuites à Anvers. Ce sont assurément des œuvres imprégnées d'un sentiment hautement artistique et suggestives d'une réelle émotion ; mais elles n'écrasent pas les esquisses ; en celles-ci, on saisit sur le vif la pensée initiale de l'artiste, le souffle de son génie, la sûreté de son pinceau, la grandeur de ses conceptions, et la puissance de cet esprit qui paraît se jouer des plus hautes difficultés de métier ; pas ou peu de reprises ; tout est fait de jet avec une habileté et une sûreté déconcertantes.

Nous renonçons à commenter, voire à citer toutes les œuvres du maître qui se trouvaient réunies à Bruxelles. Si le programme de la *Revue de l'Art chrétien* n'excluait l'étude des œuvres profanes, avec quelle joie nous vanterions les mérites des esquisses mythologiques de la collection Errera, et celle de l'*Union de l'Angleterre et de l'Ecosse* faite pour le plafond de White Hall et exécutée vers 1630, du *Romulus et Rémus*, du Musée du Capitole, du *Coq*, du musée Suermondt, du *Bain de Diane*, du *Thomyris et Cyrus*, de lord Darnley. On ne peut toutefois parler de Rubens sans citer ses portraits ; on le jugerait incomplètement si on négligeait ce côté de son talent qui le

Fig. 11. — P.-P. RUBENS. — LA FLAGELLATION.
ESQUISSE DU TABLEAU DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL D'ANVERS.
(Collection von Mallmann à Berlin.)

rapproche plus spécialement de son émule, Van Dyck.

Rubens fut-il portraitiste? A-t-il saisi la personnalité morale de ses modèles, leur caractère, leur intime ressemblance? Au dire de Fromentin, le maître « s'occupait peu des autres, beaucoup de lui-même ; c'était un homme « de dehors, merveilleusement, mais

exclusivement, conforme pour saisir l'extérieur des choses. « Il ne prenait de ses modèles que ce qui lui convenait, il est donc resté « au-dessous de sa tâche parce qu'il aurait fallu et qu'il ne savait pas se subordonner à son modèle. »

Ce jugement sévère contient peut-être une part de vérité, s'il s'applique aux portraits de personnes étrangères à la famille du peintre : l'observation fidèle et profonde est souvent absente. La comparaison avec Rembrandt, Van Dyck, le Titien et Velasquez est fatale à Rubens. Et pourtant, qui resterait insensible et froid devant les *portraits d'Albert et d'Isabelle* du musée de Bruxelles, devant ceux de *l'archiduc Ferdinand* et d'*Anne d'Autriche* (collection Pierpont Morgan), devant le *portrait d'un moine* du Mauritshuis, devant celui d'*Hugo Grotius* (collection d'Arenberg) ?

Mais pour beaux soient-ils, ces portraits sont, à nos yeux, inférieurs à ceux de ses deux femmes et de ses enfants : il semble les avoir peints avec son cœur tout autant qu'avec le pinceau. Le *portrait d'Hélène Fourment* du Rijksmuseum d'Amsterdam, est une œuvre exquise, tout autant que ceux de sa sœur Suzanne, de la collection Schlichting, et d'*Isabelle Brant*, de la collection Porgès.

Plus suggestif, plus impressionnant, plus profond, plus empoignant nous apparaît le portrait de Rubens par lui-même ; ce chef-d'œuvre du Musée impérial de Vienne ne doit redouter le voisinage d'aucun autre portrait, fût-il aussi aristocratique que ceux du Titien, aussi concis que ceux de Velasquez, aussi profond que ceux de Rembrandt.

Quelle fut donc la caractéristique du talent de Rubens, tel qu'il s'avère dans l'ensemble de son œuvre et plus spécialement à l'exposition de Bruxelles ?

Rubens est flamand de race et de tradition : son tempérament est resté flamand malgré les influences subies en Italie. A Venise, à Rome, ailleurs, il prit contact avec un art puissant et dominateur : il en a senti toute la force et toute la science, sans se laisser accaparer. L'étude des maîtres de la Renaissance italienne a développé en lui les qualités de faste et de grandeur dans la composition.

Sa facilité de conception, sa promptitude et sa souplesse d'exécution sont déconcertantes : il se joue des difficultés avec aisance et science ; il aime les sujets violents, la frénésie du mouvement ; il sait rendre le charme d'un paysage, sa grandeur extérieure, mais non sa poésie intime.

Dans ses portraits, il campe magnifiquement ses modèles ; il affectionne les poses théâtrales ; ses attitudes sont nobles, parfois expressives, mais les ressemblances sont souvent superficielles, à l'exception des portraits de ses proches, de ses femmes, de ses enfants.

S'il y a chez lui souvent excès et emphase, a dit un critique, il y a sûrement équilibre et il excelle à mettre d'aplomb ce qui semblait désordonné et vacillant.

Au dire de Delacroix, « il possède la science des plans, et cette science l'élève au-dessus de tous les prétendus dessinateurs : dans ses plus grands écarts, il ne les manque jamais ».

Il est coloriste avec une petite quantité et un grand éclat de couleurs ; virtuose de la palette, il s'en sert avec une sûreté, une habileté, une science qui réjouiront toujours les fervents de l'art.

Le fond de sa nature était païenne : il aimait à peindre la vie libre et tumultueuse, les scènes passionnées ou voluptueuses : Verhaeren a raison de dire que dans ses cortèges de Silène « la violence et la fougue s'étalent comme des eaux torrentueuses de fleuve, comme une galopée furieuse à travers les champs de la chair... : il culbute toutes les barrières de la retenue et de la pudeur ».

Cette conception de la vie, cet instinct de jouissance, cette recherche de la beauté plastique et charnelle l'empêchèrent de saisir toute la grandeur intime des scènes religieuses : dans le Christ souffrant ou mourant, Rubens ne voyait pas le mystère religieux, mais le

Fig. 12 — P. P. RUBENS — SAINT ROCH INTERCEDING FOR LES PESTIFÉRÉS
(EGLISE SAINT MARCEL, PARIS)

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
PHOTO — DE LIVERSON

thème d'une apothéose ou d'une mise en scène triomphale. La douleur de ses Vierges est plus mélodramatique que profonde : on a dit avec raison que ses Madeleines sont le plus souvent, « une merveilleuse et opulente incarnation de la jeunesse, une large plante de soleil et d'ardeur, dont la seule présence nie et biffe toute foncière tristesse et instaure, malgré l'appareil de torture dressé, malgré le sang, malgré les cadavres, on ne sait quelle fête, au sein même du supplice. Ses vêtements de soie, sa chair sapide et rosée, ses yeux qui sourient en implorant, ses bras clairs et fermes détournent l'esprit des idées de mort et le poussent vers la vie. » En peignant des corps drapés de brillantes étoffes, des poitrines, des bras rosés, des mains grasses et belles, Rubens exprime un art qui « suc la vie » : ses madones sont des apothéoses de maternité : sans méconnaître leur suprême valeur artistique, nous n'hésitons pas à dire que dans plusieurs Vierges à l'Enfant, « Marie n'y apparaît plus comme une vierge, mais comme un symbole de la femme de Flandre, où la terre et les épouses sont inlassablement fertiles ». Cette appréciation de Verhaeren, pour forte soit-elle, est juste : elle n'amoindrit pas la grandeur du talent de ce peintre, l'un des plus grands qui fût, mais elle détermine une des faces de ce génie, tout resplendissant de vie, et plus enclin à sacrifier la profondeur du sentiment que la beauté et l'opulence des formes.

Cliché prêté par M. VAN OLST

Fig. 13. — P.-P. RUBENS. — SAINT BAVON SE RETIRANT DU MONDE. (CATHÉDRALE SAINT-BAVON, A GAND.)

***

Emule de Rubens, Van Dyck avait également sa salle à l'Exposition de Bruxelles : on y retrouvait quelques toiles connues, le *saint Martin* de Saventhem, le Calvaire de Saint-Rombaut (Malines), l'*Erection de la croix*, de l'église Notre-Dame de Courtrai, le *Christ en croix* de Termonde, celui de Saint-Michel à Gand, la *Résurrection* de la collection Hollitscher à Berlin. Plus pathétiques peut-être que celles de Rubens, ces scènes religieuses prennent sous le pinceau de Van Dyck, une allure plus émotionnante : le sentiment est plus intimement exprimé et il y a plus de douleur vraie dans ses Vierges ; ses Madeleines sont parentes de celles de Rubens, mais avec une dose supérieure de sentiment chrétien ; ses Christs sont plus nobles que ceux du maître et il a vu autre chose que l'homme.

La supériorité de Van Dyck s'affirme dans le portrait avec une maëstria incontestée ; malgré l'absence fâcheuse des œuvres capitales, dispersées dans les musées étrangers, l'ensemble réuni à Bruxelles donnait une idée très haute et assez complète des diverses manières du peintre : manière italienne, manière flamande, manière anglaise. Le musée du Capitole a prêté le célèbre portrait de *Lucas et Cornelis de Wael* ; M. Pierpont-Morgan, celui de la *Marquise Spinola* ; à la période flamande, appartiennent l'admirable *portrait d'un vieux couple* (Musée de Buda-Pest), celui d'un *prince de Nassau et son gouverneur* de la collection de la Boissière, celui du peintre *Wildens* du Musée de Vienne et celui du jésuite *Jean-Charles della Faille*, une perle de la collection della Faille de Leverghem.

Ne peut-on attribuer à Van Dyck les *petits enfants au berceau* n° 240 ? Le catalogue inscrit cette toile sous le nom de Jordaens. Nous n'y retrouvons ni sa facture, ni sa conception artistique ; il y a tant de finesse, de grâce, d'élégance, de douceur dans ces ravissantes têtes, dans les détails des literies, dans la ligne élégante du berceau que l'on oublie Jordaens pour songer à Van Dyck. Les tons sont fins et nacrés, qualités étrangères au talent du premier de ces maîtres ; rien de heurté ni de violent ; dessin et coloris se recommandent par une élégance et une harmonie parfaites.

La période anglaise de Van Dyck est représentée par les portraits de la *duchesse de Richmond*, de la *duchesse de Croy* (collection Bisschoffsheim, à Londres), du *comte de Northumberland* (collection Nicholson) et d'autres. Un portrait de la collection Handerson (Londres) est superbe de style ; avec des moyens restreints, costume noir et fond sombre, Van Dyck a fait une œuvre saisissante : il a pénétré les sentiments de son modèle, et en a fixé les caractéristiques avec une netteté et une force étonnantes.

A certains égards, nous serions tentés de préférer les portraits de Corneille de Vos à ceux de Van Dyck : on y trouve moins de raffinement, d'élégance ou de recherche, mais n'y a-t-il pas plus de vie, plus de naturel, moins de convention ? Ces portraits sont sincères et consciencieux, largement traités et imprégnés de la personnalité des modèles. Le tableau du Kaiser Friedrich Museum *(Portrait d'un couple)* charme par la précision des détails et la vie des physionomies ; c'est assurément l'un des plus remarquables et des plus caractéristiques tableaux de Corneille De Vos, peintre d'une haute probité et trop peu apprécié.

Si Van Dyck est un Rubens en ambassade, Jordaens est un Rubens en kermesse ou en ribote ; et M. S. Reinach, à qui nous empruntons cette boutade, caractérise Jordaens par ces mots : « Peintre éclatant et vulgaire, parfois la caricature de Rubens, parfois son égal en bonne humeur tapageuse et rutilante. »

Il fut bon portraitiste, plus superficiel toutefois que Van Dyck ou De Vos : ses qualités le rapprochent de Rubens ; nous prisons fort son *portrait de dame* (n° 241) appartenant à M. Fleischmann.

A l'exemple de Rubens, Jordaens aima les grandes compositions inspirées de l'Évangile ou de la Fable : il cultiva le genre et les natures mortes ; tout son œuvre est imprégné de vie et de réalisme souvent excessif, et son coloris est éclatant.

Il excelle à prendre des scènes sur le vif, dans ses nombreuses toiles où il s'inspire de la fable du satyre chez le paysan, de la fête des Rois ou de la joie d'une réunion de famille, son esprit s'isole de tout ce qui est noble ou grand : il ne voit qu'étalage de chairs grasses, de gestes lubriques ou risques, de poitrines rebondies. C'est le triomphe de la bestialité, rendue avec une sûreté et une fougue extraordinaires.

Un pareil tempérament ne pouvait saisir l'aspect élevé des scènes de l'Évangile. Jordaens est totalement dépourvu d'idéal religieux. L'*Adoration des Mages* de Dixmude atteste à la fois toutes les qualités de force, de vigueur, de virtuosité du peintre et tous ses défauts ; c'est une peinture superbe, mais dénuée de sentiment religieux.

Quelle trivialité dans le *Souper d'Emmaüs* de la Galerie de Dublin ! Qu'on le compare au *Christ à Emmaüs* de Rembrandt ! Ici, tout est poésie et grandeur ; là, rien n'éclaire l'âme.

Et nous en dirons autant de la *Sainte Famille* du Musée de Cassel et de celle de la Galerie Lagae ; la *Fuite en Egypte* de la collection Scribe nous inspire les mêmes réserves, malgré les grandes qualités de cette œuvre ; c'était incontestablement l'une des meilleures toiles du maître à l'Exposition de Bruxelles.

Cliché prêté par M. [illegible]

Fig. 14. — G. DE CRAYER. — LE JUGEMENT DE SALOMON (MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE GAND)

Jordaens nous satisfait pleinement dans ses études de têtes ; on y saisit sur le vif sa fougue, sa facilité d'exécution, la richesse et la force de son coloris, sa puissance d'observation. La *tête de vieillard* du musée de Douai, le *Job* de la collection Nemes et, par-dessus tout, les *deux têtes d'hommes* du musée de Gand *(fig. 15)* sont des œuvres de premier or-

dre. Quelle vie dans ces physionomies! Avec quel brio l'artiste dessine et peint tout à la fois! L'éclat du coloris n'est pas acheté cette fois au prix d'un défaut de construction de la tête ou du mépris des plans.

***

L'Exposition de Bruxelles avait réuni autour des grands noms de la peinture flamande au XVIIe siècle, une foule d'artistes de moindre envergure. L'étude comparative de leurs œuvres fournit d'utiles leçons : jamais peut-être on ne vit les petits maîtres représentés d'une manière aussi complète, Adrien Brouwer, Gonzalès Cocques, Josse Van Craesbeek, Daniel Seghers, les Teniers, Siberechts. Reverra-t-on jamais les séries remarquables des animaliers ou peintres de natures mortes, tels que Jean Fyt, Fr. Snyders ou Paul de Vos? Nous renonçons à décrire cette partie de l'Exposition qui s'écarte, à certains égards, du but de la *Revue de l'Art chrétien*.

Cliché prêté par M. VAN ŒST

Fig. 15. — L. JORDAENS. — TÊTES D'HOMMES
(MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE GAND)

La salle des dessins mériterait une étude : toute la série des maîtres y était représentée : Rubens, Boel, Van Dyck, Jordaens, G. de Crayer, Abr. Van Diepenbeck, Fr. Duquesnoy, J. Fyt, P. Neefs, Corn. Schut, Fr. Snyders, Teniers, etc... Cette salle contenait des merveilles. Citons-en rapidement quelques-unes : une *Tête d'homme*, par de Crayer (Musée Boijmans, à Rotterdam)[1], le *saint Sébastien* et les *Têtes d'étude*, par Van Dyck (Musée Boijmans), une *Tête de vieillard*, par Jordaens (collection Wauters à Paris), un *Silène* du même (musée Boijmans), *deux amours volant* et un *jeune pressant des raisins* par Rubens (collection Wauters à Paris), etc...

***

Au moment de clore cette rapide revue de l'Exposition de l'Art flamand au XVIIe siècle, une foule de noms et de considérations se pressent dans notre esprit et tentent notre plume; nous ne cédons pas à la tentation, pour ne pas abuser de la patience de nos lecteurs. Mais il nous plaît de féliciter tous ceux qui, à un titre quelconque, ont coopéré à cette admirable manifestation artistique, et permis à la Belgique et à ses hôtes, de contempler cette reconstitution d'une des grandes époques de l'art flamand. Ils ont bien mérité de leur patrie ceux qui, suivant l'expression de Sa Majesté le Roi, « ont eu l'heureuse pensée de vouloir rehausser encore l'éclat de l'Exposition de Bruxelles en évoquant l'art d'un siècle où la peinture flamande eut un rayonnement sans pareil dans toute l'Europe. »

JOS. CASTER.

1. Du même artiste, nous reproduisons *pag. 11* le *Jugement de Salomon*, du Musée des Beaux-Arts de Gand.

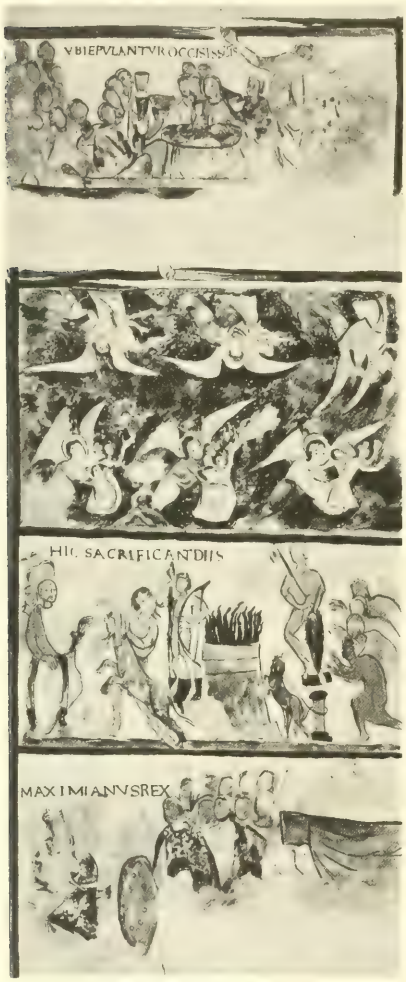
MÉLANGES

Peintures murales du début de l'époque romane à l'église abbatiale de Werden.

La série des peintures murales de la province rhénane publiée dans mon grand volume *Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande* (Düsseldorf, 1905) commençait par les restes de décorations de la cathédrale de Münster, du IXe et du Xe siècle. Après ces fragments, d'ailleurs peu importants, venaient les fresques de la petite église Saint-Lucius de Werden, dont la construction fut commencée sous l'abbé Werinher entre 995 et 1002, mais qui ne fut achevée qu'en 1053. Dans les niches plates du chœur, on représenta de face de grandes figures, semblables à des statues, entre autres *saint Lucius* et *saint Ludgerus ;* ces figures furent encadrées d'une décoration très curieuse. A côté de ces œuvres si précieuses, d'autres peintures, très importantes pour l'histoire de l'art aux premiers temps romans, ont été retrouvées récemment lors des travaux de restauration de la grande abbaye de Werden, sous la direction de M. Jordan, inspecteur des monuments. Ces fresques se trouvent dans la partie occidentale de l'église Saint-Pierre, qui fut achevée en 943. Les premières traces de ces peintures furent mises à jour il y a quinze ans par M. Wilhelm Effmann, qui les a étudiées et décrites en détail dans son livre *Die Karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden* (I. Strasbourg, 1899, p. 274). Mais il ne s'agissait alors que de peintures ornementales, simples et assez primitives. La date a pu en être fixée assez exactement : la construction fut achevée en 943 et ces peintures se trouvaient sur l'ancien enduit recouvert lors de la construction du porche, vers 1040 : par conséquent elles existaient avant cette époque et comme il n'est pas probable qu'on ait fait repeindre juste avant l'agrandissement, on peut, avec grande probabilité, faire dater cette décoration du milieu ou de la seconde moitié du Xe siècle.

Il y a deux ans, les deux absidioles murées dans la partie orientale de chaque collatéral de l'église Saint-Pierre ont été dégagées et on y a trouvé comme encadrement des autels, sur la voûte en berceau, des peintures à personnages. La peinture de la chapelle nord est assez détériorée, mais celle de la chapelle sud est assez bien conservée, sauf un compartiment. Les sujets sont bordés de raies jaunes et rouges et de rinceaux ou d'arabesques de composition fort simple et primitive. Le dessin est indiqué par des traits rouges accentués. Comme couleur, on ne rencontre guère que l'ocre jaune et le gris bleu. Le dessin est visiblement esquissé sur les murs sans aucun modèle. L'artiste indiquait d'abord la silhouette générale, puis les détails. Dans la chapelle du sud, la *Légende de saint Maurice* est représentée en quatre (originairement en cinq) tableaux séparés. Au premier plan, à gauche, est assis sur un siège en X un personnage, la tête recouverte d'une sorte de bonnet, tenant une épée de la main droite ; à côté, on lit : *Maximianus rex*. En avant, se tient une rangée de guerriers ; à droite est figurée une sorte de tente. La deuxième scène porte l'inscription : *Hic sacrificant dus*. Au milieu se trouve l'autel des sacrifices d'où s'élèvent des flammes ; de chaque côté, on aperçoit sur des piédestaux en forme de colonnes des idoles nues portant des armes : lances, arcs, boucliers. Devant la première idole, un taureau va être sacrifié ; un bélier est attaché à la base de la

deuxième colonne. A gauche se tient un groupe de personnages dont le premier porte un grand



LÉGENDE DE SAINT MAURICE
ÉGLISE SAINT-PIERRE DE WERDEN.

bouclier rond. A droite, quatre autres, dans une attitude d'adoration. Dans le troisième panneau situé au centre de la voûte on distingue, sur un fond rouge, six anges qui enlèvent au ciel dans des linges de petites figurines en buste qui représentent les âmes des martyrs. Dans le quatrième panneau, est peinte une scène avec l'inscription : *Ubi epulantur occisis sanctis*. Au milieu sont groupés, autour d'une table ronde, des buveurs qui portent des gobelets ou des coupes à leurs lèvres.

Le style de ces fresques est assez grossier et trahit une main peu habile. L'œuvre est inférieure aux peintures de Saint-Georges de Reichenau. La technique et le dessin rappellent plutôt les dessins à la plume de l'époque carolingienne, par exemple les deux Apocalypses de Trèves et de Cambrai. Quoi qu'il en soit, nous sommes ici en présence de la plus ancienne peinture murale à figures de l'époque romane, méritant par là d'attirer spécialement notre attention. Elle est en effet antérieure aux fresques de Reichenau, que l'on suppose avoir été exécutées entre 984 et 990, et aussi à celles d'Essen et de Burgfelden.

Paul CLEMEN.

Les stalles de l'église de Chaumont-en-Vexin (Oise).

Chaumont-en-Vexin a dû posséder autrefois un imposant et riche ensemble de stalles, si nous en jugeons par les fragments parvenus jusqu'à nous.

Il y a quarante ans environ on fit, dans les boiseries de l'église, un remaniement assez considérable au cours duquel une certaine quantité de stalles — et non des moins belles — disparurent. Nous nous souvenons avoir vu jadis dans les greniers du presbytère deux parcloses analogues à celles que nous allons décrire. Placées à l'entrée du chœur, ces deux stalles, à une place chacune, ont leurs joues ornées extérieurement de bas-reliefs d'une très belle ordonnance représentant des scènes de la Bible (*fig.*). L'exécution en est vigoureuse ; malheureusement les qualités d'exécution sont alourdies par d'épaisses couches de peinture. Car avec l'incurie que nous avons trop souvent l'occasion de constater lorsqu'il s'agit de l'ancien mobilier des églises, ces stalles de chêne sont peintes en imitation de chêne.

Nous pensons qu'elles n'ont pas été construites dans leur forme actuelle, quoique tous les éléments, y compris les accotoirs, soient anciens. Leurs parcloses devaient être les jouées terminales d'un banc à plusieurs places. Des maladres la mouluration sinueuse manque de parti. Ces stalles, exécutées dans les premières années du XVIe siècle, ont abandonné la forme classique : le quart de cercle bien délimité, avec amortissement, et les deux colonnettes, l'une au piètement,

STALLE DE L'ÉGLISE DE CHAUMONT-EN-VEXIN

ses d'assemblage nous donnent cette impression. Elles sont très élevées (1m. 10) ; les bas-reliefs de feuillage stylisé situés à leur face interne, en dessous des accotoirs, leur donnent un intérêt tout particulier. Malgré leur aspect robuste, nous avouons ne pas aimer leur silhouette dont l'autre au support de l'accotoir. Ce profil avait l'avantage, en plus d'une belle sévérité de dessin, d'être motivé par une logique rigoureuse et une nécessité. Il indiquait bien sa destination puisque le quart de cercle servait de rainure au battement de la miséricorde.

Le chœur comporte deux rangées de stalles identiques à celles dont nous venons de parler, mais beaucoup plus simples et moins hautes. Les parcloses n'en sont pas sculptées. Les miséricordes, dans leur ensemble, sont d'une médiocre exécution, et il n'y aurait pas lieu de s'y arrêter si l'une d'elles ne se distinguait des autres par une facture et une qualité exceptionnelles (*fig.*).

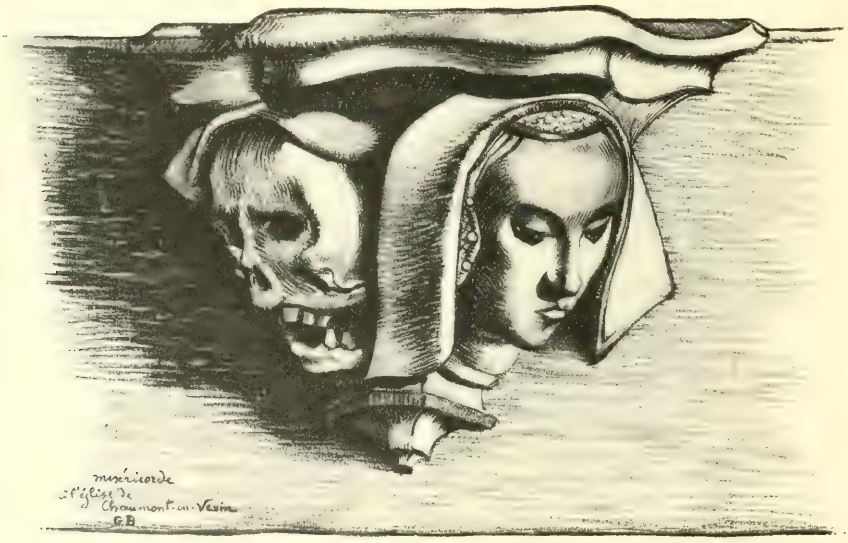
Elle représente deux têtes accolées. L'une de femme remarquablement belle, de la pure beauté gothique telle qu'on la comprenait alors, c'est-à-dire l'ovale au menton nerveusement accusé, le front haut très bombé, les cheveux tirés et disparaissant sous la coiffe. Les yeux en oblique et la bouche aux plans très nets, à peine modelés, sont d'une fermeté et d'une vigueur de ciseau surprenantes. La physionomie reflète une rare expression de gravité et de noblesse.

En pendant à cette figure une tête de mort à la mâchoire édentée, distendue, semble hurler quelque lugubre imprécation. L'artiste a su nous donner, par un saisissant contraste, la poignante impression de ce que la « camarde » doit faire du plus délicat visage que l'on puisse admirer.

Et quelle entente décorative dans cette œuvre ! Le sculpteur tire parti avec une habileté remarquable de cette forme ingrate, triangulaire — si rationnelle pour un support. Dans cet espace restreint il agence deux figures d'un volume assez important. La composition est bien arrêtée à sa base par un culot : les lignes des coiffes, ondoyeuses et souples, se balancent harmonieusement avec la mouluration de la tablette.

Rien de heurté dans l'ensemble : et cette chose commune, d'usage vulgaire qu'est une miséricorde, s'élève ainsi par la maîtrise de l'humble imagier jusqu'au grand art.

Gaston Biloux.



MISERICORDE DE L'EGLISE DE CHAUMONT-EN-VEXIN.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Séance du 2 décembre.* — M. Diehl est élu, au troisième tour, par 18 voix, contre 11 à M. Psichari, membre titulaire, en remplacement de Léopold Delisle.

Séance du 9 décembre. — M. Salomon Reinach annonce deux découvertes relatives à l'histoire de l'art de la Renaissance. M. Bertaux a établi que l'*Adoration des bergers*, faite par Hugo van der Goes et conservée à Berlin, a orné le même autel que l'*Adoration des Mages* du même maître, récemment découverte à Monforte : le musée de Berlin n'a pu acquérir ce dernier tableau. D'autre part, Mme Roblot-Delondre a prouvé que le portrait dit d'Isabelle de Portugal au musée d'Augsbourg, où il est attribué à l'école du Titien, représente, en réalité, l'infante Catherine-Michelle, fille de Philippe II et d'Elisabeth de Valois, peinte par Alonso Sanchez Coello.

— M. le comte Durrieu, rappelant les observations faites par lui le 5 août sur un manuscrit de la traduction française du *Romuléon* établie par le chanoine de Lille Jean Miélot et offerte à Philippe le Bon, duc de Bourgogne, présente la photographie de la première miniature de ce manuscrit, conservé à la Laurentienne de Florence, où l'on voit le duc venir rendre visite au chanoine pendant que celui-ci travaille à cet ouvrage.

Séance du 13 janvier. — M. Héron de Villefosse donne lecture d'une lettre dans laquelle M. Rouzaud lui envoie la copie d'une inscription chrétienne découverte récemment à Narbonne et qui paraît être la plus ancienne de ce genre signalée jusqu'ici.

M. Dieulafoy offre à l'Académie le second fascicule des *Pintures murals catalanes*, ouvrage publié sous les auspices de l'*Institut d'Estudis Catalans* de Barcelone. Il y est question d'une église française, Saint-Martin de Fenouillar, et d'une église catalane, San Miquel de la Seu.

M. Dieulafoy insiste sur ces peintures d'autant plus qu'elles semblent avoir été inspirées par les manuscrits rhénans des IXe et Xe siècles.

— M. Marcel Le Tourneau, architecte, expose les résultats de la mission qui lui a été confiée pour étudier les monuments byzantins de Salonique.

Il rappelle que, dans une précédente communication, il avait exposé qu'il avait relevé et remis à jour les mosaïques qui décorent l'église Sainte-Sophie. Les années 1909 et 1910 n'ont pas été moins fructueuses.

M. Le Tourneau a, d'une part, étudié et relevé de précieuses mosaïques récemment découvertes à Saint-Démétrios et dont il a complété la série en dégageant les mosaïques décoratives qui ornaient le dessous des arcs des bas-côtés.

Il a, d'autre part, dressé le programme des travaux que le gouvernement ottoman a entrepris pour la restauration de la belle basilique d'Eski-Djouna et qui, malheureusement interrompus en ce moment, rendront cependant prochainement, il faut l'espérer, un aspect intéressant à ce bel édifice.

M. Le Tourneau a profité de ces circonstances pour rechercher les restes des mosaïques qui décoraient jadis la basilique. Si les sondages pratiqués n'ont rien fait découvrir, en revanche M. Le Tourneau a découvert une belle suite de 36 mosaïques décoratives qui ornaient les arcades de la grande nef et des narthex. Ce sont des ouvrages du Ve siècle, d'une variété, d'une richesse et d'une couleur admirables.

M. Le Tourneau montre une série de belles projections dont plusieurs reproduisent de superbes aquarelles représentant les morceaux les plus importants de l'architecture et de la décoration de cet édifice.

M. Diehl examine quelques-uns des problèmes qui se posent au sujet de ces mosaïques aussi bien de l'interprétation de ces sujets que de l'époque où ils furent exécutés. Il s'efforce d'en préciser le classement chronologique. La suite des curieux tableaux votifs qui décorent le bas-côté est du VIe siècle et antérieure à l'incendie qui ravagea l'église au courant du VIIe. Quelques remaniements seulement appartiennent à la restauration qui suivit cet incendie. L'ensemble constitue une des œuvres maîtresses de l'art byzantin du VIe siècle.

Société des Antiquaires de France. *Séance du 9 novembre.* — M. le docteur Guebhard annonce, de la part de M. le comte de Tryon Montalembert, la découverte d'une grande fresque du moyen âge dans l'église de la Ferté-Loupière (Yonne).

— M. Vitry proteste contre le plan de travaux municipaux qui, d'après un journal récent, comprendrait le « rétablissement des anciens escaliers du portail de la cathédrale de Paris ». Tout le monde sait, parmi les archéologues compétents, que ces escaliers n'ont jamais existé.

— M. Mayeux signale l'existence, à la cathédrale de Perpignan, de plusieurs bustes de consuls de la ville, beaux morceaux de sculpture du XVIe siècle.

Séance du 16 novembre. — M. Vauvillé entretient la Société des découvertes nouvelles faites dans l'important cimetière gallo-romain des Longues-Raies, dans la banlieue de Soissons.

— M. Maurice Roy annonce qu'il a retrouvé le testament de l'artiste italien Luca Penni, daté de l'année 1556.

— M. de Mély montre la photographie d'une sculpture de la cathédrale de Lisieux où l'on distingue les armes parlantes de l'évêque Cauchon.

Séance du 23 novembre. — M. Mayeux lit une étude sur la cloche de la cathédrale de Perpignan, qui paraîtra cette année dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Séance du 30 novembre. — M. Enlart étudie l'épitaphe de Guillaume du Cos de La Hitte, gouverneur de Gênes pour Louis XII, qu'il a retrouvée dans les jardins du musée de Gênes.

— M. Prinet fait une communication sur les armoiries représentées sur une pierre tombale de Lugny (Côte d'Or).

— M. A. Boinet étudie un ivoire carolingien, conservé à la Bibliothèque nationale, et provenant de Metz, sur lequel est figuré le plus ancien exemple connu jusqu'ici du thème de la Vierge allaitant l'Enfant.

— Au nom de M. Ulysse Rouchon, du Puy en Velay, M. Babelon lit une notice sur les peintures murales de la chapelle de Peyrusse et de l'église d'Auzon.

Séance du 7 décembre. — Mgr Batiffol s'attache à démontrer que l'un des répons de l'Office liturgique nous a conservé un texte épigraphique qui serait antérieur au IXe siècle.

— M. Besnard étudie les fortifications du château de Fougères qui datent du XVe siècle.

Séance du 14 décembre. — M. Piton fait une communication sur la construction de la tour du Louvre sous le règne de Philippe-Auguste.

— M. Dumuys complète une communication antérieure sur un tableau de la fin du XVe siècle appartenant à un particulier d'Orléans. Les noms du peintre et du personnage pour qui le tableau fut exécuté ont pu être identifiés par l'archiviste du Loiret.

— M. Héron de Villefosse appelle l'attention sur les fouilles exécutées par M. Véran dans la cour du musée Arlaten à Arles et sur leurs résultats.

Séance du 28 décembre. — M. Durand-Gréville signale des œuvres attribuées au Pérugin et qu'il croit devoir donner à Raphaël : 1° Détrempe représentant quatre hommes nus en plein air, qui a fait partie de l'Exposition ombrienne de Londres (1910) et qui appartient à M. Fréd. White ; 2° un dessin du musée de Lille représentant la moitié gauche de l'*Adoration des Mages* du Pérugin, du musée de Rouen.

Séance du 4 janvier. — M. Cagnat prononce le discours d'usage où il rappelle les pertes faites par la Société, notamment de savants illustres tels que M. Léopold Delisle et M. d'Arbois de Jubainville. M. Michon prend la présidence. Il félicite au nom de la Société MM. Enlart et Marcel Reymond qui viennent d'être l'objet de décorations.

— M. Héron de Villefosse lit un rapport sur la candidature de M. le marquis de Vogüé qui est élu à l'unanimité membre honoraire de la Société.

M. Durand-Gréville communique la photographie d'un tableau appartenant à M. Caselture et représentant un portrait d'enfant.

Séance du 11 janvier. — M. Serbat lit une communication sur la tour centrale de la cathédrale de Bayeux.

Séance du 18 janvier. — Mgr Batiffol fait une communication sur une très importante inscription trouvée à Laodicée par M. Ramsay sur le sarcophage d'Eugène, évêque de Laodicée, dont la carrière est particulièrement importante pour l'histoire des persécutions de Maximin Daza (306-313). Eugène servit d'abord dans l'officium du praeses ou gouverneur de la province. Un ordre de l'empereur ayant ordonné aux membres de l'administration de sacrifier aux dieux, il put obtenir de quitter les milices du gouverneur sans obéir à cet ordre. Il occupa alors l'épiscopat pendant vingt ans, il rebâtit à ses frais l'église de Laodicée et fit le sarcophage sur lequel se trouve l'inscription.

— M. Roy fait une communication sur l'œuvre du sculpteur Pierre Bontemps qui prit part à l'ornementation du célèbre tombeau de François Ier, à Saint-Denis. Il a relevé des actes notariaux qui

permettent de lui attribuer en majeure partie les deux priants et les deux gisants du tombeau du roi et de la reine.

M. Vitry fait remarquer l'importance de la communication de M. Roy qui fait connaître les noms de plusieurs artistes ayant collaboré au tombeau de Saint-Denis.

Séance du 25 janvier. — M. Monceaux présente, au nom du R. P. Delattre, quelques plombs récemment découverts à Carthage.

— M. de Mély communique, au nom du capitaine Engelhart, un petit relief conservé à l'église de Jours (Eure), qui serait une œuvre de Nicolas Quesnel et qui porte la signature N. Q.

M. de Mély présente ensuite les photographies en couleurs d'un manuscrit de Boccace conservé à Carpentras ; il les rapproche du tableau du *Martyre de saint Georges* de la salle des Primitifs français au Louvre ; il signale enfin la curieuse description en vers qui termine le volume en indiquant le nom du scribe. M. Durrieu indique qu'un Boccace de la bibliothèque de Genève présente la même particularité.

Société de l'Histoire de l'Art français. *Séance du 6 janvier.* — M. A. Roux montre, à l'aide de textes et de dessins anciens, que le tombeau de Diane de Poitiers, aujourd'hui à Versailles, est en partie défiguré par des additions modernes. Il propose une restitution de l'état primitif qui n'offrirait pas de difficultés.

— M. G. Brière, à propos du nouveau catalogue du Musée de sculpture comparée, rappelle les diverses tentatives faites en France pour réunir des moulages de sculptures du moyen âge et des temps modernes : au Musée des Monuments français, à la galerie d'Angoulême, à Versailles, et enfin au Trocadéro. Il examine les programmes successifs de ce dernier musée et expose comment il devrait se développer s'il disposait de la place et des crédits nécessaires.

Société française de reproductions de manuscrits à peintures. — La nouvelle Société dont nous annonçons la formation vient à son heure et répond à une nécessité qui se faisait de plus en plus impérieuse. On se rappelle le triste événement qui survint en 1904, l'incendie de la bibliothèque de Turin. Au lendemain d'une telle catastrophe, de nombreuses voix s'élevèrent pour proposer de remédier dans l'avenir aux désastres semblables qui pourraient se reproduire. Mais jusqu'ici aucun projet n'avait abouti. Les vœux formulés au Congrès de Liége, en 1905, notamment, ne donnèrent aucun résultat.

Il appartenait à un groupe d'érudits et d'amateurs français de réaliser ce que les pouvoirs publics n'avaient pas daigné entreprendre ni encourager.

Le but de la Société de reproduction est de constituer un vaste *Corpus picturarum manuscriptorum*, destiné :

1° à mettre à la portée des travailleurs de tous les pays les chefs-d'œuvre des calligraphes et des miniaturistes, dispersés dans toutes les bibliothèques du monde et dans les collections particulières ;

2° à sauver d'un désastre, toujours à craindre, les modèles uniques de l'art ancien ;

3° à préserver, tout en les faisant connaître, d'une dégradation certaine et rapide, causée par des communications trop fréquentes, les plus précieux manuscrits de nos dépôts publics.

L'effort principal se portera sur les magnifiques spécimens de la peinture du moyen âge, mais on n'oubliera pas cependant les manuscrits à miniatures de la Renaissance et des temps modernes, non plus que ceux de la Perse dont la beauté passionne de nombreux amateurs.

Projets de la Société. — Grâce à la subvention que la générosité de M. le baron Eugène Fould-Springer, président, a bien voulu mettre à la disposition des organisateurs à titre de premier encouragement, grâce encore à la libéralité de M. Jacques Doucet, trésorier, le fondateur de l'admirable bibliothèque d'art installée à Paris, 19, rue Spontini, qui veut bien prêter le concours de ses photographes et de ses bibliothécaires, la Société a pu être constituée.

On apportera tous les soins désirables à l'exécution des clichés et à celle des phototypies ou photocollographies, au tirage égal des épreuves et au choix d'un papier sonore et durable, afin que les publications soient en même temps un régal pour les yeux et constituent des outils de travail propres à satisfaire les plus difficiles. Des préfaces, des notices, des bibliographies détaillées ainsi que de copieux index compléteront les collections de planches.

Un *Bulletin* périodique sera en outre distribué aux membres de la Société et leur donnera sur les événements de l'année tous les renseignements concernant le genre d'études dont il s'agit. Cette revue contiendra elle-même des reproductions isolées et, s'il y a lieu, des articles de fond rétribués.

Plus tard la Société constituera des collections de planches, qu'on pourra se procurer à la pièce et qui seront d'une grande utilité pour les études spéciales.

Enfin des cuivres ayant servi à des œuvres antérieures sont déjà offerts pour être conservés à titre

de dépôt : les amateurs pourront, moyennant une légère rétribution, en demander des épreuves.

Première publication de la Société. — Si la Société est *française* par l'initiative qui l'a fait naître et par le Comité qui la dirige, elle entend cependant être *mondiale* par les collaborations sur lesquelles elle compte s'appuyer et par la nature des publications qu'elle fera paraître. Aussi se propose-t-elle de demander aux conservateurs des différentes grandes bibliothèques de lui dresser par ordre d'urgence une liste des plus beaux manuscrits à peintures confiés à leur garde et non encore publiés et c'est dans ce tableau qu'elle choisira, au fur et à mesure que ses ressources le lui permettront, les spécimens à reproduire des différents siècles et des différentes écoles.

En attendant, sur la proposition de M. Henry Omont, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et pour réaliser ainsi un rêve souvent caressé et toujours ajourné de M. Léopold Delisle, le grand érudit dont le monde savant pleure la perte récente, on s'est décidé à choisir, tout d'abord, la reproduction intégrale de tous les feuillets d'une splendide *Bible moralisée*, que l'on peut mettre au rang des plus admirables travaux que les artistes français aient produits au XIIIe siècle.

Exécutée d'un seul jet, elle constitue un répertoire immense de motifs bibliques, représentés tels qu'on les imaginait en ce temps-là, et, dans son genre, elle égale en beauté, en variété et en symbolisme les conceptions architecturales de nos cathédrales et les ornements décoratifs des verrières de Bourges et de Chartres. C'est une des plus belles productions de cette première et admirable Renaissance française, dont notre pays doit être justement fier, qui a devancé toutes les autres et qui s'est imposée à l'Europe entière.

Cette Bible, qui comprend 638 feuillets, enluminés d'un seul côté, est ornée de plus de *cinq mille* médaillons peints, disposés au nombre de huit sur chaque feuille, à raison de quatre par colonne et placés en regard du texte correspondant des livres saints et des commentaires moraux et exhortatifs qui l'accompagnent et l'éclairent.

L'exemplaire qui sera reproduit forme trois tomes, divisés arbitrairement et aujourd'hui séparés par les vicissitudes des temps. Le premier se trouve à la bibliothèque Bodléienne d'Oxford ; le second, provenant de Saint-Germain-des-Prés, est conservé à Paris, à la Bibliothèque nationale, et le troisième fait partie du fonds Harléien au British Museum. Huit feuillets, seuls subsistants d'un second exemplaire et qui permettent de compléter le premier, ont été recueillis par M. Pierpont Morgan dans sa riche collection de New-York.

Cette reproduction, pour laquelle on a obtenu les autorisations nécessaires, formera quatre volumes des publications de la Société :

Le 1er renfermera la préface et 140 planches environ ;

Les 2e et 3e comprendront 180 planches chacun ;

Le 4e contiendra 140 planches et les index.

Ce dernier volume donnera en plus une vingtaine de planches tirées des miniatures d'autres *Bibles allégorisées, historiées* ou *moralisées*, dispersées dans différents dépôts d'Europe et dont la comparaison avec celle qui sera reproduite intégralement sera d'un intérêt indéniable.

Entre temps, si les ressources le permettent, la Société donnera la reproduction complète d'un ou deux manuscrits d'un autre genre, d'une autre époque ou d'une autre école, moins importants, mais toujours de premier ordre.

Le Comité Directeur est composé comme il suit : Président : M. le Baron Eugène Fould-Springer ; vice-présidents : MM. Émile Picot et Henry Omont, membres de l'Institut ; secrétaire : M. le Comte Alexandre de Laborde ; secrétaire-adjoint : M. Amédée Bonet ; trésorier : M. Jacques Doucet ; trésorier-adjoint : M. Albert Vuaflart.

Font partie du Comité de Publication : MM. Jules Guiffrey et Paul Durrieu, membres de l'Institut ; Henry Martin, administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal.

La composition du Comité de Patronage sera indiquée ultérieurement.

Pour tous renseignements s'adresser à M. le comte Alexandre de Laborde, 81, boulevard de Courcelles, à Paris.

Angers. — Dans le *Journal des Débats* du 29 octobre 1909, on lisait : « A Angers, au fond du jardin du musée, s'élèvent les ruines de l'église de Toussaint. Ce sont les débris d'une abbaye de chanoines réguliers. L'édifice, qui date du XIIIe siècle, fut en partie reconstruit au XVIIIe. L'aspect de ces ruines envahies par la végétation est inoubliable. Or, si l'on n'y prend pas garde, la grande rosace du chevet qui existe encore va demain s'écrouler. Pour sauver ce tableau d'un pittoresque magnifique, il suffirait aujourd'hui de quelques morceaux de fer qui maintiendraient les croisillons disjoints. Bientôt il serait trop tard. Si la ville d'Angers est indifférente au sort des ruines de Toussaint, est-ce que le service des Monuments historiques ne pourrait faire la minime dépense de quelques crampons de fer ? »

M. André Hallays, qui écrivait ces lignes, n'était que bon prophète. La rosace de l'église de Toussaint s'est écroulée en décembre dernier. Le service des Monuments historiques avait été prié à

maintes reprises de faire le nécessaire. Il n'a rien fait pour éviter ce malheur irréparable.

Arches (Cantal). — La voûte de l'église paroissiale d'Arches, près de Mauriac, s'est complètement effondrée le 9 décembre dernier. Le mobilier a été détruit et les dégâts sont importants.

Avignon. — Dans la grande chapelle récemment restaurée du Palais des Papes, s'ouvrira, au prochain mois d'avril, l'Exposition d'art provençal qu'organise en ce moment la Société des Amis des arts de Vaucluse.

Cette exposition rétrospective et contemporaine, qu'honorent de leur patronage le poète Frédéric Mistral et M. J. Charles-Roux, sera officiellement inaugurée par M. Maurice Faure, ministre de l'Instruction publique. Les principaux artistes de Provence, anciens et modernes, y seront brillamment représentés.

Avranches. — La municipalité a fait transférer au musée, récemment inauguré, les vestiges les plus intéressants de l'ancienne cathédrale.

Chalain d'Uzore (Loire). — Les travaux de réparation effectués à l'église de Chalain d'Uzore ont amené la découverte de deux pierres tombales qui servaient au pavage. Ce sont celles de Gabriel de Couzan, seigneur de Laville (✠ 1535) et de sa femme Anne de Joyeuse (✠ 1531). Les gisants sont en relief. Les têtes ont été malheureusement brisées.

Champigny-sur-Veude (Indre-et-Loire). — Le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts a reçu de Mme la comtesse de la Roche-Aymon l'offre de classer parmi les Monuments historiques la chapelle de Champigny-sur-Veude (Indre-et-Loire) dont elle est propriétaire. Cette chapelle, qui appartenait à l'ancien château des Bourbon-Montpensier, contient une série de vitraux célèbres retraçant en trois registres la *Passion du Christ*, l'*Histoire de saint Louis* et la *généalogie des Bourbons*. Cette généreuse initiative met sous la sauvegarde de l'Etat des types remarquables de l'art du vitrail au XVIe siècle en France.

Clermont (Puy-de-Dôme). — La bibliothèque de Clermont possède le tome II d'une grande Bible in-folio de la fin du XIIe siècle, avec grandes initiales à personnages. M. Louis Bréhier vient de l'étudier en détail et de montrer que ce volume est sorti de la même école et probablement du même atelier que la Bible de Moulins, dite de Souvigny. *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, 1910, 16 p. et 3 pl.

Dans les deux manuscrits, on remarque la même disposition ou le même ordre dans la transcription des textes ; ainsi les livres deutérocanoniques sont groupés et l'Apocalypse est intercalée entre les Epîtres. Ces remarques sont très importantes. Les initiales historiées se ressemblent beaucoup, dans l'une et l'autre Bible, par le coloris et le style. Les sujets toutefois sont différents ; les représentations de scènes et de personnages tiennent une plus grande place à Moulins. De plus, pour des sujets semblables, les deux peintres s'écartent sensiblement l'un de l'autre. A Clermont, l'artiste a reproduit les costumes du temps, ce que son contemporain n'a pas osé faire. M. Bréhier pense que ces deux Bibles appartiennent à l'art monastique de la France septentrionale et qu'elles peuvent dater de la fin du XIIe siècle ; cette conclusion paraît tout à fait vraisemblable.

Dijon. — Mme Veuve Frémiet a fait don à la ville de Dijon du plâtre original du *saint Michel* qui surmonte la flèche de l'abbaye du Mont-Saint-Michel.

Étampes. — Un panneau en chêne sculpté représentant une *Descente de Croix*, a été volé dans l'église Saint-Basile, à Etampes. Ce panneau mesurait 80 centimètres de hauteur sur 50 de longueur. L'œuvre, qui fut donnée à l'église en 1869, était placée près de l'autel, dans le croisillon droit du transept. Elle avait une grande valeur artistique.

Fontfroide (Aude). — On a découvert récemment, en faisant des travaux à l'abbaye de Fontfroide, une très belle crosse abbatiale de la fin du XIIIe siècle qui a appartenu à Arnaud Nouvel, cardinal de Saint-Prixe, légat du Saint-Siège, inhumé sous le maître-autel de l'église en 1317. Dans la volute se détache un Agneau tenant la croix.

Ajoutons que la réfection des bâtiments de l'antique monastère sera prochainement terminée. Déjà la salle capitulaire et le cloître sont complètement restaurés. La belle église reprendra bientôt son aspect primitif.

Lampaul-Guimiliau (Finistère). — L'église de Lampaul-Guimiliau vient d'être classée comme monument historique. Elle a été commencée en 1533 et terminée en 1627. On sait que deux calvaires de la même époque complètent cet ensemble charmant. L'intérieur de l'église renferme des sculptures sur bois du XVIIe siècle, de style assez lourd,

des retables, une chaire, un buffet d'orgue, une grande poutre sculptée avec les figures des Sibylles, un bénitier où l'on voit réellement le diable dans l'eau bénite. A noter encore la *Mise au Tombeau*, provenant de la crypte de l'ossuaire et qui est l'œuvre d'un certain Anthome.

Longwy. — Le musée de Longwy a recueilli un pilier surmonté d'un chapiteau du XIIIe siècle, trouvé dans les fouilles d'une maison au lieu dit « Belhure ». On suppose que ce pilier cylindrique supportait les retombées d'une voûte assez basse, située au rez-de-chaussée ou au sous-sol d'une construction qu'on n'a pu déterminer.

Le musée, lisons-nous dans le *Bulletin des Musées de France*, possédait déjà un curieux fragment de sculpture décorative retrouvé en 1884 sur l'emplacement de l'ancien château. « C'est un tympan demi-circulaire, qui paraît remonter à la fin du règne de René II. La pierre mesure environ 1 mètre de largeur. Elle est décorée de deux écussons : l'un, à gauche, soutenu par deux angelots long vêtus, est aux armes de Lorraine, l'autre, à droite, est aux armes de Philippe de Gueldre, épouse de René II. Entre les deux se voit une croix à longue tige et à double traverse, c'est la croix dite de Lorraine adoptée par le roi René qui en aurait emprunté le modèle à une relique de la vraie croix conservée dans ses domaines d'Anjou.

Lyon. — C'est avec regret que nous avons appris la mort de M. J.-R. Giraud, conservateur des musées de Lyon. Il avait contribué pour une grande part à la création et à l'enrichissement, sous la haute direction de M. Aynard, des départements de la sculpture du moyen âge et des objets d'art de son musée et ces collections sont aujourd'hui parmi les plus importantes de celles que conservent les galeries provinciales.

M. Giraud avait formé un fort joli cabinet dont il a voulu léguer les principaux objets à des musées. C'est naturellement à Lyon qu'il a fait la part la plus belle, laissant à la galerie de peinture des tableaux italiens du XVe siècle dont plusieurs sont de grand prix, par exemple, un *saint Jean-Baptiste et saint Georges* qui a figuré avec honneur dans diverses expositions; au musée des Tissus, un choix excellent de broderies et de dentelles, et à la Bibliothèque tous ses livres et documents. Mais Paris n'a pas été oublié non plus et tandis que le Luxembourg a reçu une plaque d'or émaillée par Falize, il a donné aux Arts décoratifs un joli fauteuil brodé.

Mehun-sur-Yèvre (Cher). — L'église de Mehun-sur-Yèvre a été incendiée il y a quelques mois. Le chœur, qui remontait au XIIe siècle, était assez curieux, avec son déambulatoire à voûtes en berceau annulaire. La nef était couverte d'un berceau de bois muni de poinçons et d'entraits. Parmi les œuvres d'art, il faut signaler la perte, ou plutôt la détérioration, d'un tableau de J. Boucher, de Bourges.

Mont-Saint-Michel. — Après un accord conclu entre l'Administration des Beaux-Arts et le ministère des Travaux publics, des modifications à la digue submersible de Roche-Torin vont être étudiées, afin de permettre aux eaux de la Sée, de la Sélune et des autres rivières de la baie de balayer comme autrefois les grèves. Des travaux de défense seraient entrepris pour protéger contre le flot les terrains actuellement conquis, mais le colmatage se trouverait en même temps arrêté par suite des courants qui s'établiraient. Le Mont reprendrait ainsi, au moins en partie, son aspect primitif.

Nous avons déjà dit (*Revue*, 1910, p. 341) que la commission du budget avait inscrit un crédit de 6000 fr. pour la coupure de la digue insubmersible de Pontorson, « avec prolongement au moyen d'une estacade à claire-voie ou d'un pont qui laisserait un passage au flot et vraisemblablement faciliterait ainsi la formation autour du Mont de courants libérateurs ».

Espérons que le Parlement fera son devoir et que toutes ces belles promesses seront enfin tenues.

Nantes. — Au cours de sa dernière séance, la Société académique de la Loire-Inférieure a émis le vœu « que la porte Saint-Pierre, ainsi que les monuments découverts à ses pieds, soient conservés avec tout le respect qu'ils méritent ».

Ce vœu mérite d'être fortement appuyé et défendu. On a en effet demandé le déclassement de ce monument historique, sous prétexte que sa valeur artistique est médiocre et que sa présence nuit à l'aspect de la cathédrale toute proche. Certains même ont déclaré qu'on devait l'abattre de suite pour dégager l'église.

Toutes ces raisons ne sont guère valables. La porte Saint-Pierre présente un intérêt historique de premier ordre et sa présence n'est nullement d'un effet désastreux pour la cathédrale.

Niort. — Une partie de l'église Notre-Dame de Niort, (monument historique du XVe siècle) s'est effondrée en novembre dernier. Le pilier angulaire du chœur et du transept (bras droit) a cédé, entraînant dans sa chute les voûtes et la toiture. La gracieuse tribune Renaissance en pierre, de Mathurin Berthomé, a été détruite.

Depuis longtemps, cette catastrophe était à crain-

dre. Des travaux de réfection avaient été entrepris sous la direction de M. Déverin, architecte des Monuments historiques. On en voit le résultat.

L'église Notre-Dame fut désorientée en 1771 et le maître-autel placé à l'extrémité du vaisseau principal. On ouvrit, de plus, des portes d'entrée de chaque côté de l'abside. Enfin, il y a une vingtaine d'années, plusieurs contreforts du chevet actuel furent supprimés en même temps que de vastes baies étaient percées dans le mur. L'effondrement récent est la conséquence de ces imprudences.

Fort heureusement trois curieux tombeaux du XVIIe siècle ont été épargnés dans cette catastrophe. Ce sont ceux de Charles de Baudéan-Parabère, comte de Neuillan, gouverneur de Niort (✠ 1634), de sa veuve Françoise Tiraqueau (✠ 1673) et de leur fils François de Baudéan-Parabère, tué à la bataille de Lens en 1648. Ils sont datés de 1648 et ont été élevés aux frais de Suzanne de Baudéan-Parabère, femme de Philippe de Montaut de Bénac, duc de Navailles et de la Valette, maréchal de France. Chacun des personnages sort de son tombeau, drapé dans son suaire et dans l'attitude de la prière, levant les yeux vers l'ange du Jugement dernier, dont la trompette a fait ouvrir le sépulcre. La similitude des monuments avec le tombeau, conservé à l'église Saint-Nicolas du Chardonnet à Paris, de Julienne de Bé, mère de Charles Lebrun, exécuté d'après le dessin de ce dernier par Tubi et Collignon, est frappante. M. Clouzot a proposé récemment, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (n° de janvier), d'attribuer les tombeaux de Niort à Denis Martin qui exécuta à la même époque pour l'église des Jacobins (aujourd'hui Saint-Thomas d'Aquin), à Paris, un grand autel, d'après un dessin de Lebrun et très probablement, aux frais du maréchal et de la maréchale de Navailles.

Paris. *Musée de Cluny.* — Le Musée a acquis deux beaux morceaux de l'époque romane, un linteau décoré de rinceaux, et une charmante petite fenêtre, trouvés récemment à Cluny en démolissant une maison. On sait que les maisons romanes ne sont pas rares à Cluny.

Le musée a, d'autre part, reçu de MM. Isaac et Moïse de Camondo quatre pièces d'orfèvrerie orientale et hollandaise des XVIIe et XVIIIe siècles, destinées au culte hébraïque et appartenant jadis à un autel de famille.

Musée Galliéra. — La ville de Paris possède cinq magnifiques tapisseries, retrouvées jadis à l'église Saint-Gervais et représentant le *Martyre de saint Gervais et de saint Protais*. Ces précieuses tentures, qu'on a pu voir au Musée Galliéra, exécutées vers le milieu du XVIIe siècle dans les ateliers du Louvre, d'après les cartons de Sébastien Bourdon, Lesueur et Philippe de Champaigne, sont privées de leur bordure. Le comte Moïse de Camondo, qui possédait ces bordures, les a offertes à la ville. La manufacture des Gobelins va rétablir les tapisseries dans leur état primitif.

Rezay (Cher). — M. F. Deshonières nous a communiqué très aimablement la note suivante relative à deux statues découvertes jadis à Rezay. « La première de ces statues, haute de 0^m,70, est une *sainte Barbe* tenant sa tour, elle est un peu fruste : les plis du manteau sont lourds, les traits du visage sont assez fins mais peu expressifs, sans doute en raison de la forme allongée des yeux, et aussi de la mutilation du nez qui la défigure.

[illegible] (Cher).
LA VIERGE ET SAINTE ANNE. Église de Rezay (Cher).

Un certain déhanchement dans l'attitude et aussi quelques détails du costume permettent de classer cette œuvre vers le milieu du XVe siècle.

L'autre statue, qui représente *sainte Anne et la Vierge* (fig.), a une valeur artistique beaucoup plus grande : elle appartient à la première moitié du XVIe siècle et mesure 0^m,90. Sainte Anne est debout, la tête couverte d'un voile qui s'avance sur le front, légèrement penche en avant, et re-

[illegible]
[illegible]

boucle de chaque côté par deux plis, le cou est serré dans une large guimpe froncée sur le haut de la poitrine, la robe est retenue à la taille sous un long manteau qui enveloppe la partie inférieure du corps.

La Vierge, debout à gauche de sa mère, a la tête nue, les cheveux abondants et ondulés sont séparés par une raie tracée sur le côté et retombent très bas dans le dos. Elle est vêtue d'une tunique dégageant le cou et dont la manche, froncée au coude, se termine par un haut poignet, orné d'une ruche et de deux élégants crevés. L'enfant tient de ses deux mains le livre dans lequel elle lit et dont le haut est soutenu par sa mère.

L'expression de celle-ci est extrêmement belle, les traits sont fins et délicats, les yeux, à demi-baissés, reflètent une pensée pleine de douceur et de mélancolie. On n'y trouve pas la gravité déjà mûre de la sainte Anne de Chantelle qui est une vieille femme.

La physionomie de la Vierge est moins attrayante, le contour rond du visage, la longueur des yeux trop fendus et proéminents, les cheveux trop plaqués lui enlèvent de la grâce.

Il faut noter que si toute la partie supérieure du groupe est traitée de la façon la plus artistique et la plus soignée, les mains et la draperie des robes sont beaucoup moins fines. Néanmoins l'ensemble est remarquable et d'une réelle valeur.

Ces deux statues, dont le rapprochement avec le groupe de Chantelle indique un artiste, si non berrichon, tout au moins du centre de la France, ont été trouvées en 1875 dans la démolition de l'ancienne église de Rezay, entourées de lambeaux d'ornements et de fils d'or et d'argent et dissimulées dans une cachette pratiquée contre le mur de la sacristie. Elles furent, à l'époque, vendues dans les vieux matériaux de l'église, et sont aujourd'hui la propriété particulière de Mgr Dubois, archevêque de Bourges.

Peut-être furent-elles autrefois l'objet d'un certain culte populaire, car, non loin du bourg de Rezay, on trouve une fontaine qui a gardé le nom de « Fontaine des Saintes », et alors il serait naturel de penser qu'elles ont été données à l'église, soit par l'abbaye de Déas, dont celle-ci dépendait, soit plutôt par les riches seigneurs de Lignières qui étaient aussi seigneurs de Rezay et qui y possédaient un château important.

Mais tout cela n'est qu'hypothèse. La réalité ne nous offre que deux belles œuvres, obscures dans leurs origines, mais très intéressantes par leurs qualités artistiques. C'est assez pour qu'elles méritent d'être signalées surtout dans une région où les statues de ce genre sont relativement rares.

Rouen. — L'église Saint-Vincent de Rouen possède, on le sait, une belle collection de verrières du XVIe siècle. Un de nos jeunes archéologues, déjà très érudit, M. Jean Lafond, a fait paraître dans le *Bulletin de la Société des Amis des monuments rouennais* (1909) une très curieuse étude sur le vitrail d'Engrand le Prince, consacré à la vie de saint Jean-Baptiste et daté de 1525, dont il existe une copie (1535) à l'église Saint-Ouen de Pont-Audemer par Mausse Hertault. L'œuvre de celui-ci est certainement inférieure à la première par la technique et le dessin.

Dans le *Baptême du Christ*, à Pont-Audemer, M. Lafond croit reconnaître, avec raison, l'influence d'une estampe dérivée du *Baptême* de Lucas de Leyde. La scène est identique dans une verrière de Saint-Etienne d'Elbeuf (1523). La *Danse de Salomé* du vitrail de Rouen, dont certains auteurs ont vanté le coloris et l'heureuse composition, est en réalité une addition d'un restaurateur en 1869 : elle ne figure pas d'ailleurs dans la copie.

Reims. — Mme M. Sartor a publié, il y a quelques mois, une brochure intitulée : *La cathédrale de Reims. Etude sur quelques statues du grand portail* (Paris, 1910, in-8°, 17 p., pl.), dans laquelle elle veut démontrer que l'ange de la porte de gauche de la façade occidentale est une œuvre du commencement du XVIIe siècle et que la date du 4 octobre 1739 gravée sur la tête de la Vierge dans le groupe de la *Visitation* est bien, en quelque sorte, la signature de son auteur, qui fut vraisemblablement aussi celui de la sainte Elisabeth.

La théorie de Mme Sartor a été vivement combattue par M. Demaison et par M. L. Serbat (*Bulletin monumental*, 1910, p. 107-124). Après les observations présentées par ces deux archéologues, il semble bien que la question soit définitivement tranchée. Les textes du XVIIe et du XVIIIe siècle ne s'appliquent pas expressément à l'admirable groupe de la *Visitatio*, très voisin par le style des mêmes figures qui décorent la cathédrale de Bamberg et dont Mme Sartor ne paraît pas soupçonner l'existence.

Rians (Var). — La voûte de l'abside de l'église Notre-Dame de Rians s'est effondrée, détruisant dans sa chute un fort bel autel en bois sculpté et doré du XVIIe siècle. Un tableau de Carcin, datant de 1680 et représentant une *Descente de Croix*, a été endommagé, mais on pense qu'il pourra être réparé. Le transept par contre menacerait ruine et l'on craindrait une nouvelle catastrophe.

Soudeilles (Corrèze). — Les journaux ont parlé à maintes reprises de l'affaire scandaleuse du chef-reliquaire de saint Martin que l'église de Soudeilles possédait de temps immémorial. Ce remarquable objet d'orfèvrerie limousine du XVe siècle, classé

en 1891, avait figuré aux expositions de 1889 et de 1900. On l'avait enfermé précieusement dans un coffre-fort dont la clef était confiée au maire. Or M. Marcou, inspecteur général des Beaux-Arts, constata en octobre 1910 que le chef original avait été remplacé par une copie. Un rapport fut aussitôt adressé au sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et une information contre inconnu fut ouverte. La plainte en substitution date du 8 novembre.

Le 17 du même mois, la copie, dont M. Delmas, député de la Corrèze, avait déjà demandé, déclare-t-il, le déclassement aux Beaux-Arts, fut vendue par la municipalité, en même temps qu'une navette à encens du XIIIe siècle, pour 40.000 fr. à un antiquaire belge. M. Delmas aurait reçu lui-même la somme et l'aurait déposée, au nom de la Commune, dans une banque de Meymac.

Depuis que l'instruction est ouverte, on a retrouvé la copie du reliquaire à Bruxelles et il paraîtrait que l'original est à Londres, à moins qu'il ne soit déjà en Amérique. L'affaire a vivement ému le monde des arts et de la curiosité. Il est à peine croyable qu'une municipalité et un député se soient faits complices dans la vente d'un objet classé dont l'aliénation est prohibée par l'Etat. La question est très grave et il est à souhaiter qu'on n'aura aucun ménagement vis-à-vis des personnes qui se sont rendues coupables d'une telle action. Mais osera-t-on prononcer les sanctions nécessaires ? Dans notre temps où la politique prime tout, il est bien à craindre que non. Voilà donc à présent que les œuvres d'art classées sont à la merci non plus de bandes comme celle de Thomas et Cie, mais des municipalités qui en ont la garde. Le dernier mot reste à la justice.

Le chef de saint Martin est en cuivre et argent repoussés, ciselés et dorés. Sa hauteur est de 30 centimètres. Le saint est vêtu d'une chasuble, garnie autour du cou d'un large orfroi et décorée d'élégants rinceaux. Sur la poitrine est un magnifique cabochon en cristal de roche entouré de huit pierres de couleur. La mitre est ornée d'émaux translucides. — La navette, de fabrication limousine de la première moitié du XIIIe siècle, mesure 17 cent. de largeur sur 5 cent. de hauteur. C'est une pièce des plus curieuses. Sur le couvercle sont deux médaillons avec des bustes d'anges.

Thiers (Puy-de-Dôme). — En 1863, on avait entrepris d'installer un buffet d'orgue dans l'église Saint-Genès, à Thiers. Au cours des travaux, devant le mur occidental, on découvrit le sol ancien avec des fragments importants d'un pavement en mosaïques. Ces fragments, décrits en 1888 dans le *Bulletin archéologique*, furent placés dans des caisses, puis oubliés. Fort heureusement ils viennent d'être classés parmi les monuments historiques.

M. L. Bréhier a publié récemment sous le titre : *Les Mosaïques mérovingiennes de Thiers* (9 p. in-8°, 4 pl.), une très intéressante étude que nous devons signaler. Ces mosaïques représentent des animaux réels ou fabuleux (lion, phénix, basilic, paon et autres oiseaux), qui se détachent en noir sur fond blanc au milieu de médaillons circulaires. Dans l'ensemble elles formaient primitivement une illustration complète du *bestiaire* ou *Physiologus*.

On les a attribuées à l'époque mérovingienne, mais cette opinion a été rejetée par plusieurs archéologues éminents, qui les croient du XIIe siècle. M. Bréhier veut prouver que leur véritable date est le VIe siècle. Elles seraient donc contemporaines de saint Avitus, évêque de Clermont, qui fonda en 575, nous disent les textes, une basilique à la glorification de saint Genès. Ce sont sans doute des étoffes tissées en Orient, en Egypte ou en Perse, dont les musées et les trésors d'églises conservent encore de nombreux fragments, qui ont servi de modèles aux mosaïstes.

Toulouse. — Dans la *Revue Hebdomadaire* (n° du 5 novembre 1910), M. Praviel a dressé la liste très instructive des monuments détruits ou défigurés depuis la Révolution : l'église Saint-Pierre-des-Cuisines, le monastère des Cordeliers, incendié en 1871, celui des Jacobins, les Grands Carmes, les cloîtres de la cathédrale, de Saint-Sernin, des Cordeliers et de la Daurade, l'église Saint-Jean de Jérusalem, le château Narbonnais, le vieux Capitole, etc. Aucune ville de France, sauf peut-être Avignon, n'a tant souffert de la barbarie humaine. Et dire que tous ces actes de vandalisme ont eu lieu au XIXe siècle !

Vincennes. — On a annoncé récemment l'organisation définitive de la Société des Amis de Vincennes. La protection du château a fait l'objet de plusieurs vœux du Conseil général de la Seine et du Conseil municipal de Vincennes ; la question a été portée à la Chambre le 10 février 1910 par M. Charles Deloncle. La nouvelle société veut faire aboutir le projet suivant : séparer le donjon, monument si remarquable de l'époque de Charles V, de l'enceinte du vieux fort et constituer dans le vieux fort une enclave historique en annexant la chapelle au donjon.

GRANDE-BRETAGNE.

Londres. *Victoria and Albert Museum.* — Le capitaine Henry Boyles Murray, le millionnaire amateur d'art qui vient de mourir, a légué à ce musée toutes ses collections de tableaux et objets d'art, parmi lesquels de précieuses pièces d'orfèvrerie religieuse et des ornements d'église. Malheureusement, comme la plupart des collectionneurs, le capitaine Murray a mis une condition à ce legs : sa collection doit être acceptée tout entière et exposée dans des salles à part — il a laissé au Musée 125.000 francs pour l'aménagement de ces salles — ce qui nuit au classement logique et fait admettre souvent des objets d'authenticité douteuse.

National Gallery. — Continuant les remaniements qui en feront le musée le mieux aménagé et classé du monde, paraît-il, et, en tout cas, le plus à l'abri du feu (successivement toute la charpente en bois sera remplacée pas du fer et du ciment), le directeur de la National Gallery va prochainement ouvrir de nouvelles salles, dont une sera consacrée aux primitifs français.

Wallace Collection. — Les Lords commissaires du Trésor viennent de nommer M. D. S. Maccoll, conservateur de l'admirable Collection Wallace, en remplacement de M. Claude Phillips, enfin admis à la retraite.

Né à Glascow en 1859, M. Maccoll fut successivement critique d'art du « *Spectator* », de « *Saturday Review* », rédacteur en chef de l'*Architectural Review* », chargé du Cours d'Histoire de l'Art à l' « University College » de Londres et, depuis 1906, conservateur de la Galerie Nationale de l'Art Anglais ou *Tate Gallery*.

Kings Museum for London. — Dans le Royaume-Uni, chaque grande ville a un musée consacré à son histoire locale, Edimbourg, Dublin, Cardiff, York, Salisbury, Colchester, Southampton, Lincoln, Newcastle, Reading, Nottingham, Norwich, pour ne citer que les plus intéressants : seul Londres en manquait, car le musée du Guildhall est affecté au seul passé de la Cité et des Corporations. Pour combler cette lacune, le *London County Council* a décidé de créer, sur un des quais de Londres, un nouveau musée exclusivement londonien, le « King's Museum for London », dédié à la mémoire du roi Edouard VII.

M. Evan Spicer, conseiller, a fait voter une annuité de 250.000 francs pour l'acquisition de peintures, sculptures et objets d'art qui seront choisis par un comité formé de membres de la Royal Academy, de l'Institut royal des Architectes et des sociétés d'archéologie pour former le noyau des collections, on mettra à contribution le Musée du Guildhall, le British Museum, les musées de South Kensington, le musée Horniman, de Forest Hill — et, espérons-le, ceux, si riches, de Middle Temple, de Gray's Inn et de Lincoln's Inn — où sont disséminées sans ordre, ni cohésion, ni catalogue, toutes les richesses de l'histoire de Londres : mais déjà, les conservateurs de ces Musées protestent et espèrent que le Parlement, qui doit en décider, rejettera ces prétentions.

Abbaye de Westminster. — A l'Abbaye de Westminster, à l'occasion de la fête de saint Edouard le Confesseur, dont le service solennel attire, chaque année, une foule de pèlerins dans la majestueuse chapelle de l'abside, au milieu de laquelle se dresse, comme un sarcophage oriental, la tombe du saint roi, on a exposé, pour y rester à demeure, une fort belle et curieuse tapisserie offerte au chapitre par Henry Yates Thompson *(fig.)*.

Ce qui fait le grand intérêt de cet ouvrage, exécuté par MM. Morris, d'après le carton de M. E. W. Tristram, selon les tapisseries flamandes du XIVe siècle, c'est qu'il est la reproduction parfaite d'un panneau peint en 1308 au dos d'une des stalles hautes du sanctuaire ; il y a là, vraiment, une magnifique reconstitution, car dessin et couleurs avaient à peu près complètement disparu. Patiemment, minutieusement, s'aidant de réflecteurs spéciaux, M. Tristram, qui est aussi un très savant archéologue, a pu retrouver des traits, des indices de coloration, grâce auxquels il a restitué la curieuse effigie nimbée du vénérable souverain anglo-saxon : c'est d'ailleurs à cet artiste que l'on doit les fidèles reconstitutions des peintures de la plupart des tables du Norfolk.

Cathédrale Saint-Paul. — Détruite par ordre du « long Parlement », la Croix (ou chaire extérieure) de Saint-Paul vient d'être réédifiée et inaugurée, grâce à un legs de 125.000 francs fait dans ce but à la cathédrale Saint-Paul par M. C. Richards, député, ancien trésorier de Gray's Inn, l'une des quatre « Inns of Court » (cités-facultés-cours judiciaires) de Londres. Le nouveau monument, dû à la collaboration de MM. R. Blomfield et B. Mackennal, se compose d'un large fût circulaire en pierre de taille, peu élevé, à renflure comme un bassin, coupé, sur le pourtour, de cartouches de bronze explicatifs et commémortifs, et de panneaux en marbre noir : lourd et trop écrasé, n'évoquant en rien les chaires extérieures de jadis, comme celles de Glascow, d'Edimbourg, d'Aberdeen ou celle de Notre-Dame de Vitré, ce fût entoure la base d'une colonne surmontée d'une statue en bronze de saint Paul bénissant. C'est là que, jadis, un prédicateur en renom venait prononcer les quatre grands sermons du Vendredi-

Saint, du Lundi, du Mardi et du Mercredi de Pâques, sermons qui étaient résumés, louangés ou critiqués, à la même place, le Dimanche de Quasimodo, par un maître en théologie, ce qui faisait dire que ce jour-là on avait, à la Croix de Saint-Paul, cinq sermons en un seul.

Cathédrale de Southwark. — A l'évêché attenant à la cathédrale catholique Saint-Georges de Southwark, des cambrioleurs ont soustrait, le 11 décembre, un ciboire en vermeil et sept calices en argent ou en vermeil du XVe siècle, des écoles anglaise et allemande, provenant d'un legs du docteur Rock dont la collection d'objets d'art religieux était célèbre. Ces belles pièces ont été retrouvées à la fin de janvier, chez un recéleur, mais brisées, martelées et prêtes à être converties en lingots.

Temple Bar. — La mort de Lady Meux, veuve du riche brasseur, remet en question la restitution à la Cité du vieux portique de *Temple Bar* qui se dressa dans Fleet Street jusqu'en 1879, époque à laquelle il fut enlevé par suite de l'élargissement de cette voie et de la construction des Law Courts : Sir Meux l'avait fait transporter dans sa somptueuse propriété de Theobald's Park, résidence historique donnée à Jacques Ier par les Cecils. Si la restitution est effectuée de ce monument qui fut témoin de grands événements politiques et religieux, on parle de le réédifier soit sur le quai, à l'entrée de Middle Temple, soit au nouveau Musée dont nous avons parlé, soit enfin à Epping Forest, à une heure de Londres ; mais la restitution n'aura lieu que si l'on construit des maisons de rapport à Theobald's Park. Lady Meux a légué — aux mêmes déplorables conditions que le capitaine Murray — ses collections d'antiquités au British Museum et, enfin, à l'Empereur Ménélick ses très anciens manuscrits coptes et abyssins.

Tour de Londres. — M. E. D. Till vient de noter dans une cellule de la Tour de Beauchamp une belle inscription gravée au couteau, en intaille, dans la pierre et signée de Charles Bailly qui fut emprisonné là du 10 septembre 1571 jusqu'en 1573, pour avoir fait passer clandestinement en Angleterre et en France des lettres de Marie Stuart : « ce n'est pas l'adversité qui tue les hommes, mais le manque de patience dans l'adversité » et, en français, « *Tout vient à poinct quy peult attendre* ».

Hampton-Court. — Les fouilles opérées sur la façade ouest du magnifique château de *Hampton-Court* — construit, avec les revenus de six évêchés et abbayes, par le cardinal Wolsey qui en fit présent à son terrible maître Henry VIII — ont mis à jour l'ancien fossé qui, restauré, dégage bien cette façade et donne maintenant plus de solennité au vieil édifice.

Windsor. — Dans les « Annales de Windsor » de Figlie et Davis, on lit qu'en 1484 Richard III ordonna l'exhumation des restes d'Henry VI, assassiné, en 1471, dans la Tour de Londres, déposés dans l'Abbaye de Chertsey et, le 12 août de la même année, les fit inhumer solennellement à Windsor, dans un caveau situé sous la première voûte du côté gauche du maître-autel de la chapelle Saint-Georges. Pour vérifier l'exactitude du fait, on a fait ouvrir ce caveau, en novembre dernier, en présence des Prévôts du collège d'Eton et du collège du Roi, de Cambridge, des fonctionnaires du château et d'un médecin de la Cour et l'on a constaté que dans le cercueil se trouvaient quelques ossements humains ; le lendemain, après une cérémonie religieuse, ces restes ont été remis en place et le caveau scellé.

Greenwich. — Le roi Georges V a, dernièrement, fait don d'une somme de 2.500 francs, pour les travaux de restauration en cours, à la vieille église de Saint-Alphège (Greenwich) dont il est bénéficier.

Lastingham. — Dans le numéro d'octobre de « *Travel and Exploration* », Mrs F. R. Ball signale, sous le titre, *Yorkshire Moors*, un bien intéressant et charmant sanctuaire, l'un des plus anciens monuments catholiques d'Angleterre, situé près du village de Lastingham dans les collines du Yorkshire.

C'est là que, parmi des tribus sauvages, vécurent les premiers saints anglais. Vers 650, sur la colline que lui avait donnée le roi Ethelwald, saint Cedd bâtit un monastère et catéchisa ses farouches voisins ; saint Chad, son frère, continua son œuvre avant d'être élevé à l'évêché d'York, puis à celui de Lichfield. Au XIe siècle, le monastère, qui avait droit d'asile, fut fermé et les moines augustins transférés à York où ils fondèrent l'abbaye de Sainte-Marie.

L'église actuelle, dont plusieurs parties datent du IXe siècle, contient de nombreux vestiges saxons, entre autres un autel portatif, un baptistère et un bénitier de pierre, tandis que le portail conserve encore un heurtoir du XIe siècle. Quant à la crypte, qui forme elle-même une église complète avec abside et bas-côtés, elle est un magnifique spécimen d'architecture romane, presque exactement reproduit par l'église supérieure, et conserve des fragments de croix et de dragons en bois sculpté.

Liverpool. — Parmi les dernières acquisitions et legs faits à la Walker Art Gallery, l'un des plus intéressants musées de la grande cité, le conservateur, M. E. Rimbault Dibdin, a l'amabilité de nous signaler les tableaux suivants : « *Suzanne et les vieillards* », de l'école de Botticelli, et « *l'Adoration des Mages* », attribué à Luca Giordano.

Pays de Galles. — Le 25 novembre, on a découvert à Langford Hill, près de Bude (Cornouailles), dans le grenier d'une ancienne maison jacobite appartenant à deux vieilles filles qui les avaient naguère achetés aux enchères, pour 37 fr. 50, et empilés dans une malle, comme vieux tapis, deux superbes fragments de tapisseries d'Arras du XVe siècle exécutées pour le cardinal Wolsey. L'un (4m.50 × 5m) appartient à la suite des neuf panneaux « *Les Sept Péchés capitaux* » qui décorèrent la Chambre du Légat au palais de Hampton-Court, où il en reste encore trois. L'autre (4m.75 × 0m.70) faisait partie de la belle frise à rinceaux, fruits et feuillages, dont quelques débris sont conservés au même palais. Ces deux morceaux viennent d'être vendus, chez Puttick et Simpson, 165.000 francs au capitaine H. Lindsay.

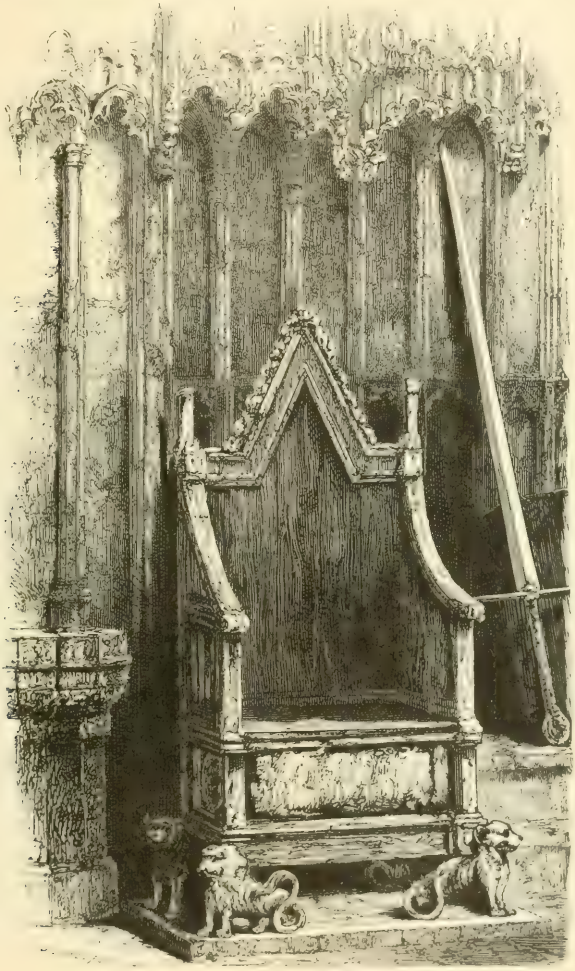
— Le « Livre Bleu » contenant le « Rapport de la Commission royale de l'Eglise d'Angleterre et des autres églises et communautés religieuses dans le Pays de Galles » constate que le nombre d'églises et chapelles y est devenu tel que si toutes étaient occupées par la totalité de la population galloise, à partir de l'âge de 3 ans, il y aurait encore 132.576 places vides.

Ecosse. — Le Tribunal d'Edimbourg a, par jugement, déclaré que les ruines historiques du Château de Dunstaffnage, détruit en 1810 par un incendie, appartiennent bien réellement au Duc d'Argyll et à ses descendants et non pas à M. Angus John Campbell qui en est cependant capitaine — par charge héréditaire datant de 1436 — et qui se proposait de restaurer l'antique château féodal. Ces ruines sont intéressantes au point de vue historique et religieux, car c'est là qu'au Xe siècle Somerled, Lord des Iles, avait transporté la miraculeuse « *pierre du sacre* » (*Lia Fail*, Pierre de la Destinée), arrachée à la basilique de « l'île sacrée » d'Iona, l'île de Saint-Colomban, basilique où, depuis le Ve siècle, rois d'Irlande et rois d'Ecosse, rois des Galles, rois d'Islande et de Norvège venaient recevoir l'onction (*fig.*).

Les légendes affirment que ce fut sur ce cube de grès, à Béthel, que le patriarche Jacob posa la tête lorsqu'il eut sa vision : elles certifient qu'au IIe siècle, des saints, l'ayant miraculeusement retrouvée en Espagne, l'apportèrent en Irlande. Quelques archéologues pensent que c'est la même qui, dès 330 avant notre ère, se dressait au som-

met de la colline de Tara[1], près de Dublin, pour l'investiture des pendragons, puis des rois irlandais jusqu'au VIe siècle. Enfin, de graves couleurs rapportent que cette pierre vénérée soupirait distinctement lorsqu'un légitime héritier venait s'y asseoir pour recevoir l'onction et la couronne, mais qu'elle restait muette pour un imposteur.

Au couronnement prochain du roi Georges V, elle sera recouverte d'un drap d'or comme elle l'est à ces occasions depuis le sacre d'Édouard Ier, qui, après la victoire de Dunbar, l'avait enlevée au château de Scone (Écosse) où, de Dunstaffnage, Robert Bruce, grand-père du vainqueur de Bannockburn, l'avait transportée en 1288 et en fit don à la royale Abbaye de Westminster, dans laquelle elle est considérée comme le palladium [illegible]



LA CHAISE DU SACRE AVEC LA PIERRE DE SCONE

1. La colline de Tara vient d'être vendue aux enchères pour 117 750 francs. On [illegible] des tombes.

Irlande. — A l'occasion de la Conférence ecclésiastique, présidée par le primat d'Écosse et tenue à Belfast dans les derniers jours d'octobre, une Exposition rétrospective a eu lieu au Clarence Place Hall. On y a fort remarqué la cloche de l'Abbaye de Bangor et celle de Down, toutes deux du Xe siècle et dans un parfait état de conservation, la croix de Cong, le calice d'Ardagh, la crosse de Lismore et la chasse de la clochette de saint Patrick, ainsi qu'une édition de 1637 du livre « Book of Common Prayer », curieux par ce fait que c'est la seule édition qui porte au calendrier le nom de saint Patrick, apôtre et patron de l'Irlande.

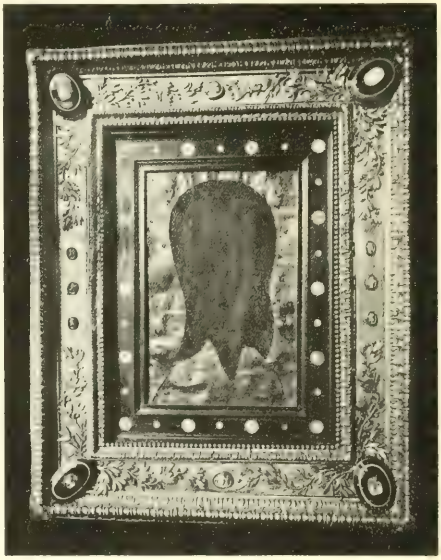
Le Pape Pie X a reçu en audience privée, le 5 janvier, dom Gasquet, abbé-prieur des Bénédictins d'Angleterre, président de la commission pour la révision de la Vulgate. Dom Gasquet a pu réunir les épreuves photographiques des Bibles les plus fameuses comme celle de saint Hubert de Londres ou le Pentateuque de Tours : quinze bibles ont été ainsi photographiées page par page ainsi que toutes les premières bibles manuscrites, l'ensemble devant ensuite former une collection pour le Vatican. Le Souverain Pontife recevra, après Pâques, tous ceux qui auront collaboré à cet énorme travail de révision.

Cte A. du Chozet.

AUTRICHE-HONGRIE.

Vienne. — L'événement capital dans le domaine de l'art chrétien de cette année est l'accès permis au public du trésor religieux de la Hofburg à Vienne. Les œuvres d'art étaient renfermées jusqu'ici dans des armoires, et il était fort difficile de les voir. Ces trésors sont désormais répartis dans deux salles éclairées à la lumière artificielle. L'art du XVIIIe siècle y occupe la plus large place, tout particulièrement l'époque de l'empereur Charles II et de Marie-Thérèse, mais on y rencontre aussi des pièces tout à fait remarquables d'une époque plus ancienne.

PAIN ET RELIQUAIRE (XVe et XVIe siècles)



SUAIRE DE SAINTE VÉRONIQUE (cadre du XVIIe siècle)

Nous en désignerons quelques-unes : n° 21, un riche calice gothique de Neustadt près Vienne ;

1. Sir Walter Armstrong a reproduit toutes ces pièces célèbres en d'excellentes photographies dans son ouvrage « *Grande Bretagne et Irlande* » (collection « Ars Una, Histoire générale de l'Art », chez Hachette).

n° 216, une double croix aux armes de Louis le Grand de Hongrie (Anjou) ; n° 313, la Paix renfermant une épine de Jésus-Christ, tout en or avec un revêtement d'émail, et sur lequel est représenté le Jugement dernier, travail fortement apparenté au fameux cavalier d'or d'Allöthing d'origine française (*fig.*).

Parmi les œuvres du XVIe siècle, il convient de faire une place toute spéciale au Livre d'heures de Charles II de Steiermark, renfermé dans une reliure dorée (n° 38, *fig.*), et au reliquaire portant le le n° 217 (*fig.*). L'art du XVIIe siècle occupe un rang assez modeste : il faut signaler l'ostensoir contenant des parcelles de la vraie Croix (n° 36), le suaire de sainte Véronique (n° 215, *fig.*), conservé au palais impérial depuis 1721.

Le XVIIIe siècle donne à cette collection son cachet particulier. Mentionnons seulement quelques pièces : n° 204, une chasuble rouge ayant appartenu à saint Charles-Borromée, une série de reliquaires de toute forme et grandeur, entre autres un reliquaire en or (n° 59), de forme très heureuse, ainsi que nombre de bustes-reliquaires. Très belles également sont certaines œuvres d'art en cire, en particulier une crèche italienne. La collection renferme en outre plusieurs croix en ivoire. Notons un groupe en bronze d'Algardi, représentant la *Flagellation du Christ*. Il faut signaler aussi toute une série de curieuses miniatures et une collection de souvenirs historiques, comme la bague de fiançailles de l'impératrice Marie-Thérèse et de François Ier. La salle d'entrée est décorée de toute une suite de tapisseries précieuses provenant de Bruxelles pour la plupart. Un catalogue[1] décrit chaque objet ; il sera revu et complété par une nouvelle édition.

La question de la reconstruction de la tour de Saint-Léonard, en Carinthie, devenue la proie des flammes, a été l'objet de longues négociations. Les projets présentés jusqu'ici n'ont pas obtenu d'approbation unanime, car ils se trouvent en contradiction avec l'histoire.

— Des difficultés s'élèvent pour les constructions d'orgues, dont les anciens buffets ont une valeur artistique et historique. Pour les orgues de Maria Zell (par F. J. Swoboda) et de l'église paroissiale de Lichtenthaler (par les frères Rieger) on s'est décidé à conserver les parties anciennes. Les travaux du chœur de l'église de Lichtenthaler ont été conduits par Franz Schubert. Celui-ci espère conserver le buffet fort précieux, de style baroque, de l'église de Maria Saal en Carinthie. Lors de la restauration de l'église de Seckau, à Steiermarck, le buffet d'orgue, de style gothique tardif, a trouvé enfin sa place, sans doute définitive, au musée de Graz ; d'autre part les fameux ornements liturgiques du couvent de religieuses de Goess en Styrie (datant du XIIIe siècle) sont venus au Musée autrichien de Vienne, et ont été l'objet d'une intéressante publication de M. von Dreger.

LIVRE D'HEURES DE CHARLES II DE STEIERMARCK (XVIe siècle).

— D'une haute importance sont les cours commencés par Mgr Swoboda, professeur à l'Université de Vienne, subventionnés par le Ministère de l'Instruction Publique et des Cultes. Leur sujet est l'art religieux ; la troisième conférence a eu lieu en octobre dernier et s'adressait surtout aux ecclésiastiques de Salzbourg et du Tyrol. Parmi les sujets traités notons : Dr Swoboda : Liberté et obéissance aux lois (architecture et art figuré). Dr Graus : L'autel et son emplacement. D. Holey : La terminologie moderne. Questions de constructions d'églises. Prof. Velics : Histoire du calice. D. Schnerich : Evolution historique de la conservation des monuments. D. Keim : L'art religieux dans le Tyrol et à Salzbourg. Etc.

Alfred SCHNERICH

1 *Guide du Trésor ecclésiastique de la maison impériale à la Hofburg à Vienne*. Vienne, 1909.

BIBLIOGRAPHIE

BOVET (Marie-Anne de). **Cracovie.** — MOREL-PAYEN (Lucien). **Troyes et Provins.** Paris, H. Laurens, [1910]. Gr. in-8°, fig. (Collection des *Villes d'art célèbres*).

La collection des *Villes d'art célèbres*, dont M. Laurens poursuit toujours la publication, s'est enrichie récemment de deux volumes, illustrés avec goût et d'une documentation très sûre.

Cracovie est une ville que l'on visite relativement peu et qui cependant est des plus attachantes tant par les nombreux souvenirs qu'elle évoque que par les monuments et œuvres d'art de toutes sortes qu'elle peut offrir au visiteur. Nous sommes persuadé que le livre de Madame Marie-Anne de Bovet engagera plus d'un voyageur à se rendre dans l'ancienne capitale de la Pologne.

L'église Sainte-Marie, reconstruite à la fin du XIVe siècle, si riche en œuvres d'art, possède en particulier le fameux retable de Veit Stoss, d'une grandeur colossale, et le *Christ* en pierre, profondément pathétique et à la figure torturée, du même artiste. Le bas-relief en pierre de la place Maryacki (*Christ au Jardin des Oliviers*) paraît bien aussi être sorti de l'atelier du maître.

Le Wawel renferme, comme on sait, le palais et la cathédrale. De la demeure royale du XVe siècle commencée par Wladislas le Nain, il ne reste qu'une tour. Le plan du château actuel est l'œuvre d'un certain Franciscus Italicus, auquel Sigismond le Grand s'adressa en 1502 et qui s'inspira des plus beaux modèles de la Renaissance. Son œuvre fut continuée par Francesco della Lora, venu de Florence (+ 1516), Bartolomeo Berecci et Nicolo de Castiglione, et terminée en 1536. Deux ailes incendiées furent reconstruites par Sigismond-Auguste. Le palais de Cracovie fut, dans la suite, peu à peu délaissé et même converti en hôpital de la garnison. Il a été restauré de nos jours.

La cathédrale remonte au XIIe siècle. A cette époque appartiennent la partie intérieure de la tour du sud et la belle crypte Saint-Léonard où reposent les cercueils des rois de Pologne. Le reste de l'édifice est de style gothique du XIVe siècle. Reconstruite par Wladislas le Nain, l'église présente avec la cathédrale de Breslau une grande analogie. Son chœur est daté de 1342-1346. Les monuments et œuvres d'art qu'elle contient sont innombrables. L'ensemble forme un musée incomparable.

Nous citerons tout d'abord le mausolée en porphyre de Casimir IV Jagellon, œuvre de Veit Stoss, qui eut comme collaborateur le bavarois Jorge Huber. Le célèbre sculpteur nurembergeois a exécuté aussi plusieurs statues de Pères de l'Eglise qui ornent les piliers de la grande nef.

Le joyau de la cathédrale est la « Kaplica Zygmuntowska », ou chapelle royale, pur chef-d'œuvre de la Renaissance, dont l'auteur nous est connu : c'est Bartolommeo Berecci, déjà cité, auquel s'adjoignirent Gian Cini de Sienne et Antonio da Fiesole. La décoration de la coupole est d'un travail remarquable. On y admire le triptyque d'autel en argent ciselé, avec scènes de la vie du Christ, exécuté par Melchior Bayr, de Nuremberg, d'après les dessins d'Albert Dürer, dont le père Hans a peint les volets (mystères de la Passion). Ce bel ouvrage est une offrande votive du premier Sigismond à l'occasion de sa grande victoire sur les Tatars.

La chapelle de Saint-André renferme le cénotaphe du roi Jean II Albert, qui offre les caractères de transition entre la manière gothique et le style Renaissance. Celle de Saint-Thomas de Cantorbéry abrite la sépulture, purement Renaissance cette fois et d'une ordonnance assez sobre, de l'évêque Tomicki, due au ciseau du Padovano ou de Berecci, qui édifia la chapelle pour ledit prélat.

D'un goût moins sûr est le cénotaphe d'Etienne Batory (chapelle de la Vierge) dont le pompeux ensemble ne séduit guère. Beaucoup plus intéressants, au contraire, sont les trois mausolées gothiques de Wladislas Lokietek ou le Nain, Wladislas Jagellon et Casimir Wielki.

Le trésor de la cathédrale possède des œuvres de premier ordre qu'il serait trop long d'énumérer ici et parmi lesquelles il suffira de mentionner une croix d'autel en or niellé incrusté de pierres fines, une cassette en ivoire, don de la reine Hedwige, avec des scènes empruntées aux *minesaenger*, le reliquaire de saint Sigismond, en or, celui de la tête de saint Stanislas, ciselé en argent par Martin Marcinck au début du XVIe siècle, la bro-

derie dite de la reine Elisabeth de Hongrie (XVIe siècle), le gobelet de sainte Hedwige, etc.

Outre les vieux palais et les anciennes maisons, Cracovie possède plusieurs musées (musée Czartorski et musée national), où l'on peut étudier quelques-unes des œuvres capitales de la peinture polonaise primitive. Nicolas de Kres, croate ou dalmate, qui travailla à la cour des Jagellons de 1423 à 1443, nous a laissé une *Madone dite de Luchaw*, d'un beau coloris clair et argenté.

Nous nous arrêterons un peu moins sur le livre de M. Morel-Payen, non pas qu'il soit inférieur au précédent quant aux qualités d'information et de présentation, mais en raison de ce que les deux villes qui y sont décrites sont beaucoup plus connues de nos lecteurs. Ceux qui visiteront Troyes et Provins auront désormais un guide sûr et clair, d'une illustration abondante et bien choisie.

Troyes est la cité aux nombreuses églises. Les édifices religieux y sont presque côte à côte et de plus ce sont pour la plupart de riches musées : Sainte-Madeleine, la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, la collégiale Saint-Urbain, Saint-Remy, Saint-Jean, Saint-Gilles, Saint-Pantaléon, Saint-Nicolas, Saint-Nizier, etc. Les œuvres de peinture et de sculpture et les verrières du XVIe siècle surtout y abondent. On connaît, au point de vue de la sculpture, l'importance de l'école champenoise grâce au beau volume de MM. Koechlin et Marquet de Vasselot. Quant aux vitraux, il est fort à souhaiter qu'un érudit nous donne un jour une étude d'ensemble semblable à celle que vient de publier tout récemment à la librairie Laurens M. Bégule pour la région lyonnaise. Mais nous savons tous la difficulté que présentent des travaux de ce genre, tant au point de vue de la reproduction qu'au point de vue de l'analyse et de l'examen même des œuvres.

Les monuments civils de Troyes sont très nombreux : Hôtels des Ursins, de Marisy, de Chapelaines, de Vauluisant, de Mauroy, d'Autruy, de Nicolas Riglet, Deheurles, de la Montée, etc. Le musée enfin possède quelques pièces importantes, par exemple deux remarquables prophètes du XIVe siècle ; on y admire aussi la monumentale cheminée de l'hôtel de Chapelaines.

La charmante petite ville de Provins, aux aspects si pittoresques, méritait aussi de prendre place dans la *Collection des villes d'art*. La ville haute, avec ses fortifications, son donjon, ses vieilles maisons, sa grange aux dîmes, l'église Saint-Quiriace, le palais des comtes de Champagne, offre par tous les souvenirs qui s'y accumulent et par l'aspect général une physionomie absolument tranchée avec la ville basse qui est la cité du commerce et de la bourgeoisie. Elle offre en réalité l'apparence d'un gros village de la Brie. Mais ce gros village fut jadis une cité d'une vie très active. « Sous toutes ces fermes bâties sur l'emplacement de manoirs ou de couvents disparus, se cache aux yeux du visiteur non averti un dédale de cryptes voûtées d'ogives, étayées de hauts piliers à chapiteaux décorés de crochets, qui les datent du XIIIe siècle, c'est-à-dire de l'époque tout à la fois prospère et turbulente où Provins, commerçant et batailleur, devait en même temps assurer la rentrée de ses denrées et ménager à ses habitants un refuge contre les dangers d'un assaut victorieux. »

En descendant vers la ville basse, on s'arrête à l'Hôtel-Dieu, puis à l'hôtel de Vauluisant. On parvient enfin à Saint-Ayoul et à Sainte-Croix. La visite se termine par l'Hôpital général, situé tout à fait en dehors de la ville, et qui est l'ancien couvent des Cordeliers fondé en 1244 par Thibaut IV, comte de Champagne, et reconstruit depuis à plusieurs reprises.

A propos de Saint-Ayoul, rappelons que le chœur, jadis à l'usage des moines — tandis que la nef était réservée aux paroissiens, — a été transformé après la Révolution en magasin à fourrages et que cet état de choses dure encore. C'est à peine croyable ! Quand on songe qu'il suffirait d'une étincelle pour détruire un des plus anciens et des plus intéressants édifices de France, on demeure stupéfait devant une telle indifférence. Les autorités ne semblent nullement se douter de l'irrémédiable catastrophe qui menace chaque jour l'église. Lorsqu'une ville comme Provins a conservé tant de souvenirs du passé, la municipalité a le devoir d'intervenir et de faire tous ses efforts pour mettre à l'abri et sauver un monument en danger. Quand le comprendra-t-elle ?

V. Bouyer.

LINDEN (H. VAN DER) et OBREEN (H.). **Album historique de la Belgique**. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-4°, 12 fascicules.

Nous avons présenté aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, les deux premiers fascicules de l'Album historique de Belgique ; les deux suivants s'occupent du XIIIe et du XIVe siècle : dans le premier, M. van der Linden expose brièvement l'essor des villes, leurs démêlés avec les princes, leurs manifestations de vie intellectuelle et artistique. Les illustrations sont bien choisies : la grange de Ter Doest, l'église de Lisseweghe, la merveilleuse abbatiale de Villers, la crypte du château de Gérard le Diable à Gand, la *Vierge* de Saint-Jean à Liége, les Halles d'Ypres, les tombes d'Henri de Brabant, le sceau de Gui de Dampierre et celui d'Henri III de Gueldre donnent un aperçu (hélas !

trop sommaire) de l'art du XIIIe siècle en Belgique.

Le Ier fascicule montre l'apogée du régime urbain : c'est le siècle des Conincks et des Artevelde, la période héroïque des communiers ; c'est également le siècle de l'éclosion du réalisme dans l'art. L'illustration ne donne qu'une idée incomplète de ce mouvement artistique. Que n'a-t-on reproduit le tympan du portail latéral de Notre-Dame à Huy, la *Vierge-Mère* de la cathédrale d'Anvers, la *Sainte Catherine* de la chapelle des comtes de Flandre à Notre-Dame de Courtrai, la *Vierge-Mère* du portail latéral sud de l'église Saint-Martin à Hal, la *Vierge-Mère* du portail de la cathédrale de Tournai ? Celle-ci a été, il est vrai, fort endommagée par les iconoclastes et a subi des restaurations au XVIIe et au XIXe siècle ; elle n'en est pas moins un des meilleurs spécimens de l'art flamand ou franco-flamand de la fin du XIVe siècle, peut-être l'œuvre de Beauneveu.

Jos. Casier.

MESSERI (Antonio). **Di una insigne e poco nota basilica cristiana dei primi secoli (La Pieve di S. Pietro in Sylvis, presso Bagnacavallo).** *Bollettino d'arte del ministero della P. Istruzione*, fasc. IX, p. 327-352, fig.)

Un des principaux attraits de cette très ancienne église est que depuis l'époque de sa construction, elle a été peu modifiée et qu'elle se présente à peu près telle qu'elle était au milieu du VIe ou peut-être même à la fin du Ve siècle. C'est une basilique à trois nefs orientée, de style romano-byzantin ; la façade, très simple, est percée d'une porte en plein cintre et au-dessus de deux fenêtres jumelées. Les façades latérales sont percées de petites fenêtres ; le mur de la nef est orné de bandes lombardes. Primitivement, cette basilique n'avait pas de clocher ; on en construisit un en 1573 au sud du chœur ; il fut détruit en 1736, pour construire des bâtiments annexes.

L'intérieur de l'église couvert de charpentes présente en plan un parallélogramme terminé par une abside en hémicycle voûtée en cul-de-four. Six piliers de plan carré soutiennent les grandes arcades qui séparent la nef des bas-côtés. Sous le chœur plus élevé que la nef de plusieurs marches est la crypte que M. Messeri croit plus ancienne que l'église supérieure ; quatre piliers carrés, de marbre rouge, couronnés de chapiteaux rudimentaires soutiennent la voûte d'arêtes, haute d'environ 2 m. 10 au-dessus du sol.

Cette église n'est pas seulement intéressante par sa construction mais aussi par les sculptures et peintures qu'elle contient. Le long du mur nord est un très ancien autel de marbre, orné de colonnes aux angles, et percé, sur sa face antérieure, de deux cavités, l'une carrée, qui contenait les reliques du martyr, l'autre au-dessus, plus petite et ronde à la partie supérieure, destinée à recevoir la lampe. Non loin de là, on voit encore deux arcades de marbre blanc, derniers vestiges du ciborium qui couronnait l'autel ; sur l'une est une inscription, dont le sens a été longuement discuté par les savants italiens, et d'où il semble résulter que ce ciborium fut exécuté en 617 ; l'autre est ornée de rinceaux parmi lesquels courent des animaux : oiseaux et quadrupèdes ; au milieu est une croix à branches égales. On peut remarquer encore dans l'église deux chapiteaux byzantins en marbre, l'un carré, l'autre rond, ornés de feuillages stylisés et de rosaces.

De grandes fresques des XIVe et XVe siècles représentant les scènes de la Passion, les apôtres, et sur la voûte de l'abside un Dieu de majesté, ornent les murs de l'église. Sur l'autel est un retable peint par le Bagnacavallo, dans un magnifique encadrement de la Renaissance.

Marcel Aubert.

VIAUD (R. P. Prosper) **Nazareth et ses deux églises de l'Annonciation et de Saint-Joseph, d'après les fouilles récentes pratiquées sous la direction du R. P. Prosper Viaud,...** Paris, A. Picard et fils, 1910. Gr. in-8°, XIII-200 p.

Le R. P. Viaud vient de publier en un volume fort intéressant le résultat de ses fouilles, résultat considérable sous tous les points de vue. D'un côté, il a ramené au jour d'anciens vestiges de monuments contemporains peut-être de la jeunesse du Christ ; de l'autre, il a pu établir d'une manière précise le plan et les données principales de la grande basilique de l'Annonciation et de la petite église Saint-Joseph. La basilique de l'Annonciation avait été construite par les Croisés dans la deuxième moitié du XIIe siècle, au-dessus de la « Chapelle de l'Ange » et de la « Grotte de l'Annonciation » qui remontent aux premiers siècles du Christianisme. Il n'en reste plus que des soubassements qu'a heureusement dégagés le R. P. Viaud et quelques ruines. Cette basilique comprenait une grande nef de 5 travées flanquée de bas-côtés, un transept, qui était voûté, comme le prouve un pilier à ressaut dont le R. P. Viaud a retrouvé la base, et un chœur terminé par trois absides, une grande et deux petites, rondes et voûtées en cul-de-four.

L'église de la maison de saint Joseph était aussi élevée au-dessus d'une grotte ; elle comprenait une nef à bas-côtés et trois absides en hémicycle à l'est ; elle aurait été construite sur les fondations d'une église du Ve ou VIe siècle.

Un heureux coup de pioche a fait découvrir cinq chapiteaux historiés qui peuvent dater du troisième quart du XIIe siècle : l'un d'eux est carré, les autres octogonaux. L'auteur a communiqué des photographies de ces beaux chapiteaux à M. de Lasteyrie qui a écrit à ce sujet une note intéressante tant pour leur date que pour les sujets qu'ils représentent. On ne voit pas à quelle école française on pourrait les rattacher, et M. Mâle, qui a vu aussi les photographies, serait plutôt tenté de chercher des analogies du côté de l'Allemagne. Un de ces chapiteaux représente la scène de l'Incrédulité de saint Thomas, un autre la résurrection de Tabithe, un troisième le martyre de saint Jacques-le-Majeur ; les autres des scènes de la vie de saint Barthélemy et de saint Mathieu.

Des plans et relevés rigoureux, de bonnes photographies, des reproductions des sculptures, moulures, marques de tâcherons et autres débris pouvant servir à reconstituer ce grand monument montrent tout le soin avec lequel le R. P. Viaud a exécuté et décrit ces fouilles importantes de la basilique de Nazareth.

Marcel Aubert.

Pratt (Helen Marshall). **The cathedral churches of England, their architecture, history and antiquities, with bibliography, itinerary and glossary, a practical handbook for students and travellers.** New-York, Duffield, 1910. In-16, 593 p., pl.

Ce volume comprend d'abord une étude générale sur les cathédrales anglaises : leurs fondations, leur administration par les évêques et les chanoines. Les différents styles : saxon, normand (1066-1189), gothique, divisé en *early english gothic* (1189-1272), *decorated gothic* (1272-1377), *perpendicular gothic* (1377-1546), style renaissance, sont étudiés en quelques lignes sous différents points de vue : plan, matériaux de construction, voûtes, fenêtres, murs, piliers, arcades, chapiteaux, bases, moulures, tours, contreforts et arcs-boutants.

Suit une étude particulière de chaque cathédrale : courte notice sur les monuments qui ont précédé la construction actuelle, historique de cette construction ; puis description : plan, nef, transept, chœur, objets mobiliers, extérieur. Ces notices très brèves contiennent un assez grand nombre de renseignements, malheureusement sans références. A la fin est un glossaire donnant l'explication des principaux mots employés par les archéologues anglais : ce glossaire est pour tous, et en particulier pour les étrangers, très important, car il précise le sens souvent discuté de certains mots encore mal définis. L'auteur y a joint des notes sur les attributs des apôtres et des saints et sur les vêtements religieux, qui complètent très heureusement ce « manuel des cathédrales anglaises ». Une bibliographie termine le volume, dont l'illustration est malheureusement assez incomplète.

H. A.

Gosset (Alphonse). **Cathédrale de Reims, le portail. Basilique de Saint-Remi de Reims. Basilique de Sainte-Clotilde à Reims.** Reims, H. Matot, 1909-1910. 3 fasc. In-8°, pl.

M. Alphonse Gosset, l'architecte de l'église de Sainte-Clotilde à Reims, a écrit trois notices illustrées d'après ses cartons sur les deux grandes basiliques de Reims : la cathédrale et Saint-Remi et sur l'église qu'il a construite. Ce sont des réductions des monographies qu'il a publiées sur le même sujet, accompagnées de plans, coupes et vues perspectives, relevés de vitraux et de tapisseries, de sa main.

Nous noterons entre autres une coupe de la cathédrale, un plan détaillé et de bonnes vues générales de Saint-Remi, la reproduction des tapisseries représentant la vie de saint Remi : enfin le plan, les coupes et élévations de la basilique de Sainte-Clotilde, grande construction à plan tréflé dont le chœur opposé au narthex d'entrée se prolonge en une abside assez profonde. Au centre de l'édifice très richement décoré s'élève une grande coupole.

M. A.

Romussi (Charles). **Le Dôme de Milan dans l'histoire et dans l'art.** Milan, Ed. Sonzogno, 1910. In-8°, 305 p. et 327 fig.

M. Romussi a fait paraître en français, grâce aux soins de Melle Virginia Longoni, le charmant volume qu'il a consacré à la cathédrale de Milan, où les documents abondent et dont l'illustration est très soignée et très riche. Beaucoup de détails de sculptures, de peintures, de vitraux sont reproduits dans ce guide, dès lors indispensable aux voyageurs et aussi aux érudits. L'auteur, qui est administrateur du Dôme, a pu faire des recherches dans les archives de l'église et en tirer des renseignements inédits et de grande importance.

On sait l'intérêt que présente le dôme de Milan pour les historiens de l'art français et de l'art allemand. A la fin du XIVe siècle et au début du XVe, ce sont des architectes ou des sculpteurs venus de France et d'Allemagne qui sont appelés à collaborer à la construction et à la décoration de ce vaste

monument. Plus d'une fois d'ailleurs les italiens se querellèrent avec eux. Il s'ensuivit des arrêts plus ou moins longs dans la construction. Nicolas Bonaventure de Paris, qui traça dès 1390 le dessin des grandes fenêtres si hardies de l'abside, est remplacé par Jean de Fribourg, puis par Henri de Gmünd qui part en 1392. Sept ou huit années après, c'est encore un parisien, Jean Mignot, qui apparaît dans les chantiers du dôme, et qui n'hésite pas à déclarer que l'édifice commencé est difforme et de nature à donner de sérieuses inquiétudes sur sa solidité. Les maîtres italiens n'admettent pas ses critiques et pendant deux ans on lui tend tous les pièges possibles. Traduit, en fin de compte, devant le conseil, il est destitué de son emploi, sans avoir pu se justifier. En 1409, un maître lombard Magatti di Angera, avait réussi à bâtir une partie des voûtes et des arcs boutants. On travailla jusqu'en 1450 surtout, aux sculptures, aux vitraux et aux peintures et à cette époque on entreprit la construction des six travées de la nef qui manquaient encore. En 1468 on s'occupait de la façade ; on devait en fonder une nouvelle en 1583. La tour-lanterne, refaite après un écroulement survenu en 1487, fut achevée en 1500. La façade ne fut élevée qu'au XVIIe siècle et terminée au XIXe.

Nous ne connaissons pas le maître qui a conçu les plans du dôme. « En tout cas, dit M. Romussi, personne désormais ne soutient plus que le style du dôme soit allemand. Il suffit de regarder une église gothique allemande dans sa grandiose, solennelle et lourde gravité, et le dôme, si gracieux, si léger, si éthéré, pour comprendre que l'imagination qui créa ces cathédrales célèbres ne pouvait imaginer ce temple dont nous sommes fiers » (p. 16).

Le dôme de Milan est-il gracieux, léger et éthéré, comme le dit l'auteur ? C'est ce dont beaucoup douteront. En général, on lui reproche au contraire le manque d'élégance. En tout cas, il paraît difficile de nier que le caractère germanique ne domine dans l'architecture. Les arcatures à longs meneaux à l'extérieur de l'abside, les corniches d'arcatures, rappellent l'église haute de Bamberg et autres édifices de l'Allemagne ; les galeries extérieures à frontons qui couronnent les murs se retrouvent à Ulm et à Prague. Les voussures des fenêtres ornées de statuettes et de dais comme des portails ont leurs analogues au cloître de Ratisbonne. Les chapiteaux ronds et bas semblent copiés sur les modèles d'Allemagne, de Belgique et de l'est de la France. D'autres remarques pourraient être faites dans le même ordre d'idées.

Quant aux innombrables sculptures, de l'extérieur surtout, dont M. Romussi donne une description détaillée et des reproductions très nettes et abondantes [1], les historiens éprouvent plus d'une difficulté à les attribuer à tel atelier ou à tel artiste. Nous connaissons les noms d'imagiers ou d'artistes français et allemands appelés à Milan : Louis Le Roy, de Paris, qui sculpte, en 1389, une *Pitié*, Pierre et Mathieu de France (vers 1400), Julien, Augustin et Jean-Baptiste, de Paris (de 1490 à 1567), Walter de Munich (1399), Peter de Munich, Fritz de Nuremberg, Nicolas d'Autriche, Muzio Tedesco, etc. Parmi les maîtres italiens le plus souvent nommés, on peut citer Matteo de Raverti (auteur d'un saint Babila, à l'extérieur, 1401, et Giacomino da Tradate. Ce dernier exécuta en 1401 pour un des piliers, un ange dessiné par Jean Mignot de Paris, puis en 1402 des figures de prophètes. Son talent lui valut d'être nommé chef de l'atelier des tailleurs d'images du dôme et de recevoir des commandes importantes pour d'autres édifices.

Les chapitres du livre de M. Romussi consacrés aux vitraux historiés, aux tapisseries, au trésor et autres richesses instruiront beaucoup le lecteur. Il y a là quantité de renseignements nouveaux et on saura gré à l'auteur d'avoir compulsé avec tant de soin les documents d'archives.

A. Boinet.

1. Voyez aussi la belle publication du Dr Ugo Nebbia (1908) consacrée exclusivement à la statuaire du dôme.

DELAHACHE (Georges). **La cathédrale de Strasbourg, notice historique et archéologique.** Paris, D. A. Longuet, 1910. In-12, 191 p., fig. et pl.

Continuant la série de ses notices historiques et archéologiques publiées sous la direction de M. Paul Vitry, M. Longuet vient d'éditer un nouveau volume, consacré à la cathédrale de Strasbourg. L'auteur, M. Georges Delahache, s'est déjà fait connaître par ses intéressantes études sur l'Alsace et la Lorraine.

De nombreuses et savantes études ont été publiées sur la cathédrale de Strasbourg, mais nous ne possédions encore aucune notice historique et archéologique, aussi concise et aussi documentée. M. Delahache, s'appuyant sur ses recherches personnelles dans les archives, a renouvelé l'histoire de la cathédrale et précisé un grand nombre de points encore peu ou mal connus ; il a entre autres indiqué d'une manière très nette le rôle d'Erwin « de Steinbach », et la part qu'on peut lui attribuer dans la reconstruction de la cathédrale.

Comme la plupart de nos grandes cathédrales, l'église Notre-Dame de Strasbourg s'élève sur l'emplacement d'un temple païen. Une première grande église fut détruite au début du XIe siècle ; on commença aussitôt les travaux de reconstruction ; comme à Chartres, les serfs et les paysans se joignirent aux ouvriers, et aidèrent les maçons et les tailleurs de pierre, les grès furent amenés de la vallée de Cronthal, et l'église, commencée en 1015, était achevée dès 1028. Il ne subsiste guère de

cette construction que des fragments, dans le chœur et les transepts.

En 1176, l'évêque Conrad Ier lance des lettres d'indulgence pour la reconstruction de la cathédrale, mais, cette fois, les travaux vont lentement ; en 1190 le transept était presque terminé, l'église ne fut achevée qu'à la fin du XIIIe siècle ; on avait conservé sa façade romane et le narthex.

C'est alors qu'apparaît une œuvre très intéressante, qui dut exister pour d'autres cathédrales, mais dont on ne peut nulle part étudier mieux le fonctionnement qu'ici : l'œuvre Notre-Dame, qui surveillait la gestion des biens de la fabrique, enlevés à l'évêque et donnés aux chanoines, puis administrés par ordre de la ville. L'œuvre désignait l'architecte et réglait la marche des travaux. Erwin « de Steinbach » fut le premier maître d'œuvre ; secondé par cette nouvelle institution, il put mener activement les travaux, et achever l'église. On conserve encore à la Maison de l'œuvre certains plans inspirés par lui. Le 2 février 1276, on jette les fondements de la façade occidentale, qui, en 1291, atteignait déjà le deuxième étage ; lorsqu'en 1298, un immense incendie vint à nouveau arrêter les travaux. M. Delahache ne croit pas à la destruction complète de l'édifice ; seuls la toiture et le mobilier disparurent, et le corps de l'église resta debout. Les travaux de restauration commencèrent aussitôt. Erwin mourut en 1318 ; Ulrich d'Ensingen, puis Jean Hültz de Cologne reprirent ses traditions, et le chantier devint si célèbre et la maison de l'œuvre si fameuse qu'en 1459, à Ratisbonne, l'association des maîtres-architectes et tailleurs de pierre arrêta que Jodoque Dotzinger, architecte de l'œuvre de Notre-Dame de Strasbourg et ses successeurs seraient grands maîtres et juges suprêmes des ateliers de l'empire, et que l'atelier de Strasbourg serait le grand chapitre.

La cathédrale, qui avait déjà eu à souffrir de la Réforme et des luttes intestines de la grande cité, n'échappa pas aux dégradations révolutionnaires, malgré les efforts de la municipalité, qui se prêtait de mauvaise grâce aux ordres des représentants en mission. Sur l'ordre du maire, 67 grandes statues de la façade avaient été démontées et cachées ; mais on ne put empêcher le martelage d'un grand nombre de bas-reliefs durant deux jours. En mai-juin 1794, quelqu'un voulut faire raser la flèche, par esprit d'égalité ; on réussit à écarter le danger en hissant au haut de la flèche un immense bonnet phrygien rouge encadré de feuilles de chêne.

En 1848, à la suite d'un vœu du Congrès tenu par la Société française d'archéologie à Strasbourg en 1842, Klotz enleva la décoration ancienne du chœur, qui datait des XVIIe et XVIIIe siècles. Pendant le terrible bombardement du 14 août-17 septembre 1870, la cathédrale, malgré les soins pris pour la protéger, reçut un grand nombre d'obus allemands, et bien des clochetons et pinacles furent renversés ; la toiture fut entièrement détruite par le feu ; heureusement, les contreforts et la voûte résistèrent. Depuis, les architectes se sont efforcés de réparer les maux causés par ce bombardement.

Toute cette partie historique forme la première partie de notre volume ; la seconde partie comprend la description archéologique : crypte, chœur et transept ; nef et bas-côtés ; narthex et façade occidentale, tour et flèche ; vitraux ; enfin mobilier : chaire, baptistère, orgues, autels, horloge, tapisseries, tableaux, cloches.

Les planches de ce petit volume sont très joliment réussies, choisies avec beaucoup de goût, et accompagnent très heureusement le texte.

Marcel Aubert.

CLOUZOT (Henri). **Philibert de l'Orme.** Paris, Plon-Nourrit, 1910. In-8°, 198 p., 24 pl. et 6 fig. Collection des *Maîtres de l'Art*.

Nous ne possédions jusqu'ici aucun ouvrage d'ensemble consacré au célèbre architecte de la Renaissance, Philibert de l'Orme. Le nouveau volume de la Collection des *Maîtres de l'Art* recevra donc le meilleur accueil, et cela d'autant plus que le nom même de l'auteur est à l'avance une sûre garantie.

M. Clouzot a dégagé très nettement la personnalité de ce maître dont la doctrine est un retour sans réserve à l'antiquité classique, une application rigoureuse des lois esthétiques de l'ancienne Rome. Mais tout en préconisant les règles de Vitruve, de l'Orme sait montrer, dans ses constructions, un sentiment d'élégance et de grandeur indéniable et témoigner d'une originalité féconde. Malgré certaines imperfections, il est parvenu à se dégager de l'imitation servile de l'antique et à créer un style personnel.

Quelle place occupe-t-il par rapport aux grands architectes de son temps, Pierre Lescot, Jean Bullant et Jacques Androuet Du Cerceau ? Au point de vue historique, il paraît plus intéressant par ce fait qu' « il a sur ses rivaux le grand avantage d'avoir écrit et d'avoir traduit ses idées architecturales en des pages attachantes et définitives » (*Nouvelles inventions pour bien bastir*, 1561, et *Premier tome de l'Architecture*, 1567). De plus le château de Saint-Maur, celui d'Anet, le tombeau de François Ier sont des édifices qui ont servi de premiers modèles. C'est par eux que l'application des principes néo-vitruviens se généralisa. Philibert de l'Orme a fait succéder à l'architecture de

la pré-Renaissance, toute fantaisiste dans ses éléments constitutifs et dans son ornementation, telle que nous la voyons à Chambord, à Chenonceaux et à Azay-le-Rideau, une autre architecture, — moins séduisante et moins française, sans doute, — où règne la symétrie, où sont observés les mesures et les rapports exacts. Avec ces nouvelles méthodes, la sculpture perd de son importance : les ordres antiques prennent une prépondérance exagérée et jouent le rôle principal dans la décoration.

Des édifices élevés par Philibert de l'Orme sur ses plans ou sous sa direction, une bien faible partie a subsisté. Nous sommes obligés dans bien des cas de recourir à Du Cerceau ou aux descriptions de l'auteur lui-même. Il ne reste rien des châteaux de Saint-Maur, de Bologne, de Limours, de la Muette, de Saint-Léger. Aucune trace du grand escalier de Fontainebleau, du pavillon des Tuileries, des logis de la Cerisaie et de la rue de la Savaterie. Seuls sont restés debout le tombeau de François Ier à Saint-Denis, la chapelle et le portail d'Anet, le pont de Chenonceaux, la maison d'Antoine Bullhod, à Lyon.

Le tombeau de François Ier montre fort bien les idées dominantes de l'architecte. C'est un arc de triomphe, d'une grande ampleur, du style antique le plus pur, avec, sur chaque face, huit colonnes cannelées à chapiteaux ioniques. La sculpture ici est un accessoire dont on aurait pu se passer. Les priants, sur la plate-forme, sont en réalité une concession faite aux traditions françaises. Quant aux bas-reliefs du stylobate, c'est encore de l'antiquité rénovée. Philibert de l'Orme s'adressa pour les sculptures à des artistes des ateliers de Fontainebleau : François Charmoy, Pierre Bontemps et François Marchant. M. Roy a retrouvé récemment des documents de la plus haute importance qui déterminent la part qui revient exactement à chacun d'eux dans tout cet ensemble.

L'œuvre capitale de Philibert de l'Orme est sans contredit le château d'Anet construit pour Diane de Poitiers et dans lequel il put appliquer, en toute liberté, les principes qui lui étaient chers, tout en faisant certaines concessions à la mode française. La chapelle est un véritable temple antique, recouvert d'une coupole sphérique que surmonte un campanile en forme de petit édicule. « C'était bien là, dit M. Clouzot, l'oratoire de cette époque de piété tiède et élégante, où les souvenirs de l'antiquité païenne se mêlaient aux symboles de la foi chrétienne et aux exemples de l'Écriture Sainte.

Les constructions attribuées à de l'Orme sans aucune preuve sont nombreuses : mausolée des Montmorency à l'Oratoire, chapelle des Orfèvres, rue des Orfèvres, mausolée de Langey au Mans, chœur de la Ferté-Milon, etc. M. Clouzot n'a pas cru devoir s'y arrêter, ce en quoi il a eu raison.

A. Boinet.

BAYET (Jean). **Les richesses d'art de la ville de Paris. Les édifices religieux. XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.** Paris, H. Laurens, 1910. In-8°, 64 pl.

Ce volume, qui est le complément de celui publié par M. A. Boinet sur les églises du moyen âge et de la Renaissance à Paris, est extrêmement instructif. Si les édifices construits depuis le XVIIe n'ont plus l'élégance et le bon goût de l'art gothique, si pour des raisons très justifiées la plupart des archéologues et des artistes leur ont manifesté tout leur mépris, il n'en reste pas moins vrai qu'ils renferment des richesses d'art qui méritent réellement ou notre admiration ou au moins notre attention. Un des principaux attraits du livre de M. Bayet est justement de signaler et de décrire des œuvres peu connues ou presque ignorées.

On apprendra ou on se rappellera, en le lisant et en regardant les planches, qu'il existe à Saint-Jean-Saint-François un *saint François* de Germain Pilon et un *saint Denis* de Jacques Sarrazin ; à *Saint-Paul-Saint-Louis*, un *Christ sortant du tombeau* et une *Vierge* de Germain Pilon : à Sainte-Elisabeth de belles boiseries flamandes du XVe siècle, avec des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament ; à l'église de la Sorbonne, le tombeau de Richelieu, par Girardon ; à Sainte-Marguerite, une *Descente de Croix*, par Nourrisson et le Lorrain, d'après les dessins de Girardon ; à Notre-Dame des Victoires, le beau buste de Lully, par Ant. Coysevox ; à Saint-Roch, les bustes de Lenôtre et de François de Créquy, par Ant. Coysevox, de Mignard, par Desjardins, la statue du cardinal Dubois, par Guillaume Coustou ; à Saint-Nicolas du Chardonnet, le monument de Jérôme Bignon, par Girardon, le tombeau de Le Brun et de Suzanne Butay par Ant. Coysevox, celui de la mère de Le Brun par Tuby et Collignon, d'après les dessins de Le Brun ; à Saint-Louis-des-Invalides, enfin, le monument de Turenne, par Tuby, d'après Le Brun.

Au XVIIIe siècle, les églises se garnissent d'admirables boiseries sculptées, de belles grilles en fer forgé, de tout un mobilier, qui atteste un goût raffiné et une exécution parfaite. Ainsi on admire à Saint-Sulpice un remarquable buffet d'orgues, exécuté par Jadot sur les dessins de Chalgrin, et dans la sacristie des messes, des boiseries de grande valeur.

L'ouvrage de M. Bayet aura le mérite de nous faire revenir un peu sur le dédain que nous témoignons presque toujours envers les édifices éle-

vés sous l'inspiration du goût « jésuite », les coquettes églises de la Régence et les temples antiques du règne de Louis XVI. A. N.

LAMI (Stanislas). **Dictionnaire des sculpteurs de l'École française. I. Du moyen âge au règne de Louis XIV. II. Sous le règne de Louis XIV. III. Au XVIIIe siècle. Préface de Gustave Larroumet et de Henry Roujon.** — Paris, H. Champion, 1898-1911. 4 vol., gr. in-8°.

Un grand nombre de monographies, des études relatives aux artistes de telle ou telle région, de telle ou telle époque, avaient déjà été publiées, mais nous ne possédions rien encore de complet sur les sculpteurs. M. Stanislas Lami, artiste d'un rare mérite, vient de combler ce vide, et il y a mis toute la piété et tout l'amour qu'il nourrissait pour ses frères aînés, et aussi l'esprit de recherche et de méthode qui sont le propre de l'archéologue et de l'historien d'art. Il a dépouillé les bulletins et les mémoires des sociétés savantes, les Inventaires d'archives départementales, les publications des grandes sociétés d'art, puis pour une époque plus avancée les comptes des bâtiments royaux sous Louis XIV, les procès-verbaux de l'Académie royale de peinture, la correspondance de l'Académie de France à Rome, les comptes particuliers des résidences royales, la série O^1 des Archives nationales, enfin tous les ouvrages spéciaux concernant de près ou de loin la sculpture et les sculpteurs ; la bibliographie très abondante qui suit chaque notice et sur laquelle s'appuient les renseignements fournis est une nouvelle preuve de la sûreté de la documentation.

M. Lami a donné à son travail la forme d'un dictionnaire, ce qui est certainement le plus commode pour les travailleurs, et il l'a divisé en trois grandes périodes : des origines au milieu du XVIIe siècle, époque où l'art sculptural est intimement lié à l'art architectural, et où les documents sont assez rares ; les sculpteurs du règne de Louis XIV ; enfin le XVIIIe siècle, où, malgré l'abondance des documents M. Lami a su mettre de l'air et de la lumière. Dans chaque période, les sculpteurs sont classés par ordre alphabétique. M. Lami nous indique d'abord les faits les plus importants de la vie de l'artiste, les maîtres qu'il a eus, les influences qu'il a subies, les pays où il a résidé ; il nous donne ensuite la liste chronologique aussi complète que possible des œuvres, avec l'indication de l'endroit où elles sont conservées, les emplacements qu'elles ont occupés, le prix qu'elles ont été payées, les anciennes gravures qui les reproduisent.

Nous voudrions montrer tout l'intérêt que présentent ces volumes pour le simple curieux comme pour le travailleur ; les auteurs de monographies locales ou régionales trouveraient eux-mêmes beaucoup à glaner en feuilletant ces pages. Notons au hasard pour la seule cathédrale de Paris : Etienne de Boisse qui d'après le texte conservé dans les dessins de Gaignières, sculpta au commencement du XIIIe siècle la tombe de l'évêque Eudes de Sully, tombe de cuivre sur laquelle est couchée la statue du prélat ; Jean et Pierre de Chelle qui travaillèrent aux crosillons de la fin du XIIIe siècle, et tous les artistes qui décorèrent le nouveau chœur pour l'exécution du vœu de Louis XIII (1700-1715) depuis Marin Belan qui travailla aux stalles et Philippe Bertrand qui exécuta les figures de plomb qui décorèrent les arcades et donna le modèle en cire de la chaire archiépiscopale, jusqu'à Nicolas Cousto qui fit la *Descente de croix*, mise en place en 1725 et payée 27.000 livres et la gloire placée au-dessus du maître-autel décoré par Vassé ; Guillaume Coustou et Antoine Coyzevox dont les statues représentant Louis XIII et Louis XIV, achevées en 1715-1716, et payées chacune 8.100 livres, furent transportées à la Révolution au Musée des Monuments français, rendues en 1816 à la cathédrale, enlevées en 1835, pour décorer la chapelle de Versailles, ramenées de là au Louvre sous la deuxième République, et enfin restituées à Notre-Dame vers 1860, lors de la restauration de Viollet-le-Duc. Nous avons relevé encore les noms de ces artistes qui restèrent enfermés dans la ville de province où ils étaient nés et enrichirent ses églises d'œuvres d'art : Jacques Bernus, qui travailla à Carpentras, à Avignon, à Mazan, Jean-Baptiste-Michel Dupuis à Amiens et dans les églises des environs, Jean-Sébastien Leysner à Angers, les Perrache et Guillaume Simon à Lyon, Christophe Veyrier à Aix et à Toulon où il refit la décoration de la chapelle du *Corpus Domini*, dont les magnifiques sculptures par Puget avaient été détruites par l'incendie de mars 1681.

Mais nous ne pouvons qu'indiquer la richesse des renseignements contenus dans ces volumes qui sont un véritable monument d'érudition. M. Lami dit quelque part qu'il compte annexer à chaque volume un ou deux albums reproduisant des œuvres encore existantes de maîtres connus ; ce serait en effet un très beau complément à son travail, mais nous voudrions pouvoir souhaiter, si la chose est réalisable, qu'il y joigne une table topographique et onomastique des œuvres citées, il rendrait ainsi un immense service aux travailleurs et doublerait l'intérêt déjà considérable de son travail.

Marcel Aubert.

GOLDSCHMIDT (Adolf). **Die Bauornamentik in Sachsen im XII Jahrhundert.** (*Monatshefte für Kunst-Wissenschaft*, août 1910, p. 299-314.)

L'auteur étudie la décoration des églises de Quedlinburg et de Konigslutter, et il rappelle

des églises de Côme, S. Abbondio, de Milan, S. Ambrogio, et des cathédrales de Vérone et de Ferrare ; on retrouve en effet dans ces deux groupes d'églises, les mêmes frises, les mêmes corbeaux, les mêmes chapiteaux, les mêmes motifs décoratifs dans les tympans. Cette étude est une contribution à l'histoire des rapports de l'école lombarde avec les constructions des bords du Rhin et de l'Allemagne.

H. E.

SAUERLANDT (Max). **Deutsche Plastik des Mittelalters.** 1909. In-8°, 12 p. et 96 pl. — PINDER (Wilhelm). **Deutsche Dome.** 1910. In-8°, 26 p. et 96 pl. Düsseldorf et Leipzig, Karl Robert Langewiesche.

Voici deux volumes d'images qui se complètent et qui permettent de jeter rapidement un très intéressant coup d'œil sur l'évolution de l'architecture religieuse allemande au moyen âge et sur le développement de sa décoration sculptée. Ce sont des recueils destinés à la vulgarisation, auxquels il ne faut évidemment pas demander d'être complets, mais qui, sous un format commode et pour un prix minime, offrent des séries de reproductions photographiques très utiles et dont l'exécution fort soignée peut être louée sans réserve.

Le texte assez bref qui accompagne les planches est divisé en deux parties. C'est le système employé aussi en Allemagne par les éditeurs des collections *die Klassiker der Kunst* et *die Kunst in Bildern*. Une introduction est placée en tête des deux volumes où est résumée l'histoire générale de l'architecture et de la sculpture médiévales allemandes. Et les images sont suivies de notes détaillées renseignant sur l'histoire spéciale de chaque monument représenté, sur ses dates certaines ou probables, sur ses particularités et sur son auteur enfin, lorsque cela est possible.

Le livre consacré à la sculpture a paru le premier. M. Max Sauerlandt, à qui a été confié le soin d'éditer les œuvres principales des bronziers, des tailleurs de pierre et des huchiers d'Outre-Rhin, a indiqué dans sa préface les influences exercées autrefois en Allemagne par l'art antique et par l'art byzantin. Il a noté combien sont rares dans ce pays les monuments de grande plastique antérieurs au XIIe siècle. Il a d'ailleurs reproduit fort peu d'œuvres de cette époque ; il s'est, et à juste raison dans un pareil ouvrage, réservé pour la belle période de la sculpture allemande et pour les monuments sortis des ateliers célèbres qui vont bientôt entrer en activité, à Halberstadt par exemple, et au chœur de Bamberg dont les Apôtres et les Prophètes fameux, groupés deux à deux sous des arcades, sont figurés avec une grande intensité de vie dans leur dialogue passionné. La France a maintenant dans toute l'Europe occidentale une priorité incontestée, et son influence sera particulièrement sensible en Allemagne, à Magdebourg, aux porches fameux de Bamberg où les Prophètes portent sur leurs épaules les Apôtres comme ils portaient les Evangélistes au vitrail de Chartres, à Naumbourg encore et à Strasbourg, pour ne citer que quelques monuments choisis parmi les plus importants.

Le XIVe siècle sera une époque de transition. Puis, dans ses dernières années, on verra peu à peu apparaître un style nouveau avec les Héros de cette Belle Fontaine qui eut un sort si malheureux et les Apôtres d'argile de Kalchreut et de Nüremberg. La sculpture sur bois prendra au XVe siècle une place importante dans l'art allemand, et sa technique exercera une influence sensible sur les œuvres taillées dans une autre matière. Les retables surchargés de détails apparaîtront et aussi les épitaphes des grandes familles dans les églises et dans les chapelles. Et la sculpture allemande du moyen âge terminera son évolution avec les œuvres des maîtres célèbres que M. L. Réau a étudiés récemment dans le livre auquel il a donné le nom du fondeur du tombeau de saint Sébald, et dont il a été fait ici-même un compte-rendu si justement élogieux.

On peut regretter que M. Max Sauerlandt n'ait pas cru devoir reproduire les Fonts Baptismaux d'Hildesheim, cette œuvre si considérable des bronziers d'Allemagne, et qu'il n'ait fait aucune place dans son recueil aux sculptures du huchier d'Ulm, Jörg Syrlin le Vieux. A ce propos il est intéressant de signaler la publication en 1910 d'une étude très consciencieuse et très érudite consacrée à cet artiste dans l'excellente collection *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* par le Dr Erich Grill sous ce titre : *der Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin der Aelt. und seine Schule*. Cet ouvrage, un peu audacieux comme il convient, avait déjà paru en 1909 sans illustration *als Heidelberger Dissertation*.

Le livre des *Deutsche Dome* est lui aussi fort intéressant. Commençant par une reproduction du fameux octogone d'Aix-la-Chapelle, il se termine sur une vue de cet admirable chœur de Saint-Laurent de Nüremberg où le tabernacle d'Adam Kraft s'élance si légèrement jusqu'aux retombées des voûtes et où est suspendue devant l'autel la Salutation Angélique sculptée par Veit Stoss en 1518. — C'est évidemment par erreur que M. Max Sauerlandt place à Saint-Sébald cette dernière œuvre. — On trouve dans le recueil de M. Wilhelm Pinder de nombreux exemples de toutes les particularités si caractéristiques de l'architecture germanique, le double chœur et le double transept, la correspondance d'une travée de la nef centrale à deux travées des bas-côtés, le plan en rotonde et surtout le plan tréflé, les tours si originales, de formes si

diverses, et avec leurs faces souvent terminées en frontons, l'usage des galeries encore pour décorer l'extérieur des absides rondes. Ce sont ensuite les cathédrales gothiques et leur curieux mélange d'importations françaises et de traditions locales si persistantes, et les églises à trois nefs d'égale hauteur du type appelé *Hallenkirche*. Et enfin voici pour terminer la série des *Deutsche Dome*, les édifices religieux de forme un peu sèche, mais si intéressante, qui commencent à être construits, très souvent en briques, à partir du XIVe siècle.

Il est extrêmement fâcheux que dans un ouvrage de ce genre, M. Wilhelm Pinder ait cru devoir faire imprimer la phrase suivante que l'on ne saurait laisser passer sans une vigoureuse protestation : *die Zerstörung der Hersfelder Kirche durch Broglio (1761) ist eine der zahlosen Schädigungen, die wir der bewusten Roheit der Franzosen verdanken.* A cette attaque directe il y a deux choses à répondre : la première est qu'à l'époque indiquée aucune nation pendant une guerre ne respectait les œuvres d'art ; la seconde est que les Allemands ne paraissent guère même au milieu du XIXe siècle appliquer de meilleurs principes, car chacun sait comment ils traitèrent par exemple la cathédrale de Strasbourg, lors du bombardement de cette ville.

Alexandre MASSERON.

DANGIBEAUD (CH.). **L'école de sculpture romane saintongeaise.** Paris, 1910, in-8°, 15 pl. (Extrait du *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1re livraison.)

L'étude de M. Dangibeaud tend à démontrer que par la sculpture et la décoration les églises de la Saintonge sont loin de ressembler comme on l'a dit souvent à celles du Poitou. Au point de vue architectural d'ailleurs de notables différences se constatent également. Ainsi, en Poitou, on rencontre beaucoup d'édifices à une nef et deux bas-côtés assez vastes. En Saintonge, c'est la très rare exception ; les nefs uniques y sont l'immense majorité. De plus il arrive que le vaisseau est rétréci sous le clocher en avant du chœur, particularité inconnue dans la région poitevine.

Dans les éléments purement décoratifs, les Saintongeais se distinguent assez nettement des Poitevins. En Saintonge le portail est plus profond qu'en Poitou et les fausses baies abritent rarement un bas-relief. Les claveaux taillés en prismes sur les archivoltes des fenêtres et des portails y sont complètement ignorés. On n'y rencontre pas non plus les scènes horribles que l'on voit à Chauvigny et à Civaux (enfer, animaux dévorant une femme et des enfants), ni ces voussures entièrement garnies de figures de femmes nues ou de têtes de chats comme à Parthenay-le-Vieux. Le Poitevin aime à placer à côté des sculptures des inscriptions explicatives ; en Saintonge, on ne peut guère citer qu'un exemple, à Fenioux.

Est-ce à dire qu'on ne découvrira aucune analogie entre les églises des deux provinces ? Nullement. Ainsi des points de ressemblance sont à noter entre les sujets et les motifs qui décorent les façades de Civray et de Fenioux (Vertus terrassant les Vices, démon qui mord une colonne, ornements des archivoltes). A Argenton-le-Château, la composition des voussures du portail est la même (avec une voussure en plus) qu'à Aunay et à Fenioux. Au musée des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers, se trouve un chapiteau provenant de Saint-Hilaire qui reproduit d'une façon frappante un sujet traité à l'abbaye de Saintes (combat entre chevaliers en présence de deux femmes).

Quelles sont, à présent, suivant M. Dangibeaud, les caractéristiques de l'art roman décoratif en Saintonge ? Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament sont rares La parabole des Vierges sages et des Vierges folles, la lutte des Vertus et des Vices, le pèsement des âmes, les vieillards de l'Apocalypse, se comptent, au contraire, par plusieurs exemplaires. Quelques représentations de vices et de passions humaines sont fort curieuses : la Discorde, l'Usure ou l'Avarice, la Richesse ou la Fortune, la Médisance, la Luxure, la Piété et l'Idolâtrie, etc. Les bas-reliefs proprement dits sont rares. Les tympans des fausses baies sont généralement nus. A Foussais toutefois, la façade est ornée d'une *Crucifixion*, dont on connaît l'artiste, un certain Audebert qui l'a signée, et quelques sculptures en relief se rencontrent à Chadenac, Matha, Nieul-les-Saintes, la Clisse et Saint-Sulpice d'Arnoult.

La flore a fort peu inspiré les sculpteurs saintongeais. Le plus souvent ce sont des feuilles plates à huit pétales, sorte de marguerites, des feuilles d'acanthe ou des fleurs en coupe, ressemblant à une tulipe. Quelques sujets qui montrent, jusqu'à un certain point, une tendance au réalisme sont à noter : un pêcheur portant un gros poisson sur son dos, des acrobates, des instrumentistes, un forgeron, un homme à jambe de bois, le jeu de la merlure, etc. La grande archivolte de l'église de Nieul-les-Saintes est chargée de personnages en costumes grotesques, dansant et jouant d'instruments divers. C'est une sorte de carnaval.

Des rapprochements intéressants peuvent être faits entre les églises de la Saintonge et du Bordelais. On est frappé de la ressemblance qui existe entre les Vieillards du portail de Verteuil et ceux d'Avy. A Corme-Ecluse, la frise, avec figurines enchevêtrées dans des rinceaux compliqués, se rapproche beaucoup d'une voussure de Verteuil. Signalons, en passant, que M. Brutails a indiqué parmi les traits caractéristiques des églises de la

Gironde, cet étranglement de la nef à la travée en avant du chœur, que l'on rencontre parfois en Saintonge. Les ornements en forme de fleurs de lys entrelacées deux à deux, de Saintes, de Fenioux et d'Annepont, paraissent aussi très employés sur les bords de la Garonne.

« En résumé, conclut M. Dangibeaud, si notre école ornemaniste saintongeaise, placée entre deux provinces de tempéraments très dissemblables, n'a pu se soustraire entièrement à leur influence, elle a su conserver sa personnalité, éviter la rudesse et l'exubérante minutie du Bordelais, en restant inférieure au Poitou et à l'Angoumois pour l'invention, l'exécution et la richesse sous certains rapports. Elle recherche l'abondance tout en fuyant la prodigalité du même détail, elle aime les sujets mystiques et moralisateurs à l'exclusion des grandes scènes religieuses et se confine dans un réalisme généralement avouable. Elle manque évidemment de caractère ; elle est lourde et molle, deux défauts qu'elle tient peut-être autant d'une éducation insuffisante que du tempérament local. Née avec le XIIe siècle, elle atteint son maximum d'intensité vers le troisième quart du siècle et finit avec lui. Cette période est la seule féconde en monuments en Saintonge, mais elle ne comprend que des églises, dont la plupart, il est vrai, font encore aujourd'hui notre étonnement et notre admiration. »

L'étude que nous venons de résumer nous a, pour notre part, fort intéressé, mais il nous semble qu'il ne peut être question d'*école* de sculpture saintongeaise, au sens propre du mot. L'auteur avoue lui-même que la plupart des motifs décoratifs ou des sujets se rencontrent en Poitou, dans le Bordelais, et même ailleurs. Nous aurions préféré que son travail, très méritoire du reste, et qui peut servir de modèle, fût intitulé : « La sculpture des églises romanes saintongeaises ».

M. Dangibeaud a donné en appendice un « Répertoire de sculptures romanes saintongeaises », où il indique tous les sujets représentés, ce qui, cela va sans dire, est extrêmement utile. Nous voyons, par exemple, que les artistes ont sculpté l'*Adoration du Veau d'or* (chapiteau du Musée de Saintes), l'*Enfer* (Arces, Haimps, Surgères, Massac), le *Sacrifice d'Abraham* (Cognac, Gensac-la-Pallue), *saint Georges* (Talmont-sur-Gironde, Pont-Labbé, Civray), *Samson* (Marignac, Chenac, Saintes, la Jarne, Grézac, Saint-Romain de Benet), les *Vertus* et les *Vices* figurés par des chevaliers ou des femmes armées (Aunay, Corme-Royal, Fenioux, Fontaine, Pont-Labbé, Saint-Symphorien-de-Broue, Varaize, Chadenac), les *Vieillards de l'Apocalypse* (Avy, Aunay, Saintes, Saint-Symphorien-de-Broue, Varaize), les *Vierges sages* et les *Vierges folles* (Chadenac, Corme-Royal, Aunay, Pont-Labbé, Pérignac), le *Zodiaque* (Aunay, Fenioux).

Il serait à souhaiter que les inventaires de ce genre se multipliassent en France. On devine à quel point ils seraient précieux pour les études iconographiques. Combien d'œuvres restent et resteront peut-être encore longtemps ignorées. C'est une bonne fortune lorsqu'un érudit de province se livre à une enquête aussi minutieuse.

A. Boinet.

Les Heures dites de Jean Pucelle, manuscrit de la collection de M. le baron Maurice de Rothschild. Notice par L. Delisle. Paris, E. Rahir, 1910. In-32, 88 p., 72 pl. héliogr.

Ce petit mais très riche manuscrit relié aux armes de Louis-Jules Du Châtelet et de sa femme Christine de Gleseneuve contient au début un calendrier et un zodiaque, puis les Heures de Notre-Dame, les Heures de saint Louis, les Psaumes de la Pénitence, et les Litanies. Par le nombre et la qualité de ses miniatures, c'est un des plus riches manuscrits du XIVe siècle. Le calendrier et le zodiaque sont ornés de scènes symboliques ; au commencement de chaque office des Heures de Notre-Dame sont deux miniatures, l'une tirée de la Passion, l'autre de la vie de la Vierge ; les Heures de saint Louis sont ornées de neuf scènes de la vie du saint roi.

Ce manuscrit présente avec les Heures de Jeanne de Navarre des ressemblances qui dénotent son origine royale ou princière. M. Delisle croit retrouver des traces de notre manuscrit dans les Inventaires du duc de Berri, qui signalent de petites Heures à l'usage des Prêcheurs, avec des enluminures en grisaille. Les miniatures auraient été exécutées par Jean Pucelle ; elles accusent en effet la même origine que celles du Bréviaire de Belleville et de la Bible de Robert de Billyng (Bibl. nat., lat. 11935), que nous savons être de la main de cet artiste. A ce propos M. Delisle cherche quels sont les manuscrits que l'on peut attribuer à Pucelle ou à son école : le bréviaire de Blanche de France, fille de Philippe-le-Long (Mss. 603 du fonds lat. d'Urbin), dont M. Delisle a publié quelques planches dans la *Revue de l'Art chrétien* [1] ; le Bréviaire de Jeanne d'Evreux (Ms. 52 du Musée Condé) ; deux manuscrits exposés à Londres en 1908 et appartenant l'un à M. Henry Yates Thompson, l'autre à M. Pierpont-Morgant ; enfin un Missel de l'abbaye de Saint-Denis signalé par M. Alex. de Laborde dans les *Manuscrits à peinture de la Cité de Dieu*, conservé à Londres dans le South Kensington Museum.

1. 1910, n° 5, septembre-octobre.

Les reproductions qui accompagnent cette intéressante étude sont tout à fait remarquables et dignes des originaux. Les scènes du calendrier sont amusantes et pleines de vie ; en février, le bonhomme enveloppé d'une large houppelande, enfoncé dans un fauteuil profond, se chauffe devant l'âtre ; au mur, au plafond sont pendues les provisions destinées à passer cette mauvaise saison. En septembre, c'est la vendange ; les trois personnages de cette petite scène sont occupés autant à manger le raisin qu'à faire le vin ; à gauche, près d'un cep de vigne, le vendangeur remplit une grande corbeille, que son camarade s'apprête à porter au pressoir ; à droite un troisième personnage, dans la cuve, presse le raisin. En novembre, le paysan abat les glands qu'avalent gloutonnement ses trois porcs. Toutes ces scènes sont d'ailleurs très vivantes et d'une finesse d'exécution tout à fait remarquable ; celles qui comportent plusieurs personnages sont composées avec beaucoup de goût. Dans la marge, dans les lettres ornées, à la fin des lignes, des petites compositions pleines d'esprit, très curieuses et très amusantes, apportent encore à ce très riche manuscrit un nouvel attrait.

Marcel Aubert.

BAUTIER (Pierre). **Lancelot Blondeel.** Bruxelles, G. Van Oest.

Une étude sur Lancelot Blondeel comble une lacune ; cette figure « un peu lointaine » du peintre de Bruges avait été signalée dans divers ouvrages ; mais les renseignements étaient vagues. Le catalogue de son œuvre manquait de précision et donnait lieu à de longues discussions.

M. Pierre Bautier, docteur en histoire, s'est imposé la tâche de réunir les *travaux épars sur L. Blondeel de Bruges (1908)*. Les articles de M. James Weale dans le *Burlington Magazine* (1908) et dans les *Annales de la Société d'Emulation de Bruges* (1908), ainsi que les extraits d'archives publiés par M. D. Vande Casteele à propos de la Gilde de Saint-Luc à Bruges et par M. Gilliodts van Severen dans un travail sur Bruges, port de mer, fournissent tous les éléments matériels d'information ; ils établissent notamment que Lancelot Blondeel « fut l'inspirateur du port aujourd'hui réalisé ».

Au point de vue artistique, L. Blondeel fut-il l'initiateur de la Renaissance dans la peinture flamande ? Siret l'affirme dans la *Bibliographie Nationale*. M. Bautier ne partage pas cette opinion ; pour lui, Lancelot Blondeel n'est qu' « un reflet local des aspirations du jour », bien que son œuvre « demeure à Bruges même très *représentatif* d'un tournant souvent malaisé à définir ». Quoi qu'il en soit, Blondeel est intéressant à étudier, notamment au point de vue des influences de l'*italianisme*. S'il n'est pas insensible à celles-ci, il se rattache, à certains égards, « à la filiation des créateurs de l'art flamand » ; il fut l'un des restaurateurs de l'Agneau Mystique de Van Eyck. M. Pirenne signale en Blondeel « le type de l'artiste plus versé dans la théorie de la peinture que dans la pratique ». Il était à la fois peintre, architecte, topographe, graveur sur bois, dessinateur de cartons pour haut-lissiers, verriers ou orfèvres, ingénieur, hydraulicien.

Lancelot Blondeel dessina-t-il la célèbre *Cheminée du Franc* à Bruges ? Fit-il le voyage d'Italie ? L'auteur présente à ce sujet des considérations intéressantes mais trop peu concluantes ; ces questions ne sont pas résolues.

Ces préliminaires forment en quelque sorte l'introduction du travail proprement dit, entrepris par M. Pierre Bautier. Son but est de dresser un catalogue descriptif et critique des œuvres picturales du Maître brugeois. Dans une première catégorie, l'auteur classe les œuvres encore existantes et indiscutables (monogrammées), telles *La légende des saints Côme et Damien* (Saint-Jacques à Bruges) datée de 1523, le *saint Luc peignant la Vierge* (Musée communal de Bruges) daté de 1545, la *Vierge entre saint Luc et saint Eloi* (cathédrale Saint-Sauveur à Bruges) datée de 1545, le *Martyre d'un saint* (Musée d'Amsterdam) daté de 1548.

M. Bautier recherche à ce propos l'origine du décor architectural fouillé et doré qui caractérise les œuvres de L. Blondeel. L'influence est-elle bien due à l'architecture ? Faut-il y trouver une inspiration suscitée par la vue des Arcs de triomphe ou par les décors des Mystères ? Nous n'oserions aller aussi loin que M. Bautier en cette matière ; l'orfévrerie et la sculpture sur bois nous paraissent avoir exercé leur influence prépondérante. Qu'est donc, sinon un cadre en bois sculpté ou en métal noble, le joli encadrement entourant le *saint Luc peignant la Vierge* de Bruges ?

Une seconde catégorie comprend les œuvres disparues, mais mentionnées dans des sources antérieures au XIXe siècle, notamment un *Jugement dernier*, livré en 1547 à la ville de Blankenberghe, une *Adoration du saint nom de Jésus* de l'église des frères mineurs à Bruges, citée avec éloge par Sanderus dans sa *Flandria illustrata*, un *Enée emportant son père de la cité de Troie incendiée*, tableau découvert par M. J. Weale dans un catalogue de vente de 1785, et deux *bannières peintes pour la gilde des Rhétoriciens de Bruges*.

Une troisième catégorie réunit les œuvres douteuses parmi lesquelles M. Bautier range les *Scènes de la Vie de la Vierge* de la cathédrale de Tournai. Avec une sagacité à laquelle nous rendons un sincère hommage, l'auteur s'efforce de

démontrer que cette œuvre, si sympathiquement lumineuse au pourtour de l'immense cathédrale, n'est pas indigne d'un maître de plus vaste envergure. Les arguments habilement présentés attestent une étude consciencieuse du sujet ; rien n'échappe à la sagacité et à l'esprit d'observation de l'auteur et il y a plaisir à le suivre dans ses déductions, quand bien même on n'adopte pas ses conclusions. Nous ne pouvons, dans les limites de ce compte-rendu, discuter les arguments invoqués par M. Bautier, mais nous tenons à exprimer nos réserves à leur sujet et à nous ranger à l'avis de MM. Friedländer et Hulin qui, par des raisons décisives à nos yeux, rangent le tableau de Tournai dans l'œuvre de Lancelot Blondeel.

Parmi les œuvres apparentées à Blondeel, M. Bautier classe le *saint Pierre* du Musée de Bruxelles : à l'en croire quelques maladresses décèlent un travail d'atelier, très différent du génie intuitif de Blondeel.

Dans sa conclusion, l'auteur remarque modestement qu'il n'a posé que les jalons d'une carrière prolongée et importante et que la personnalité de Lancelot Blondeel ne ressort qu'incomplètement de cette énumération d'œuvres ; son ambition s'est bornée à « résumer en la discutant, la documentation actuelle sur ce point particulier : *Lancelot Blondeel, peintre*, et à apporter ainsi sa contribution infinitésimale au grand œuvre de l'histoire de la peinture flamande ».

S'il nous plaît de reconnaître l'excessive modestie du jeune docteur en histoire, nous tenons également à louer sa méthode, sa clarté, l'abondance de sa documentation et à l'assurer que son travail fait concevoir les plus belles espérances pour l'avenir ; nous l'en félicitons sincèrement.

Nous nous reprocherions de clore ce compte-rendu sans rendre hommage à l'éditeur, M. Van Oest ; nous louons ses imitations hardies, son goût sûr et le soin qu'il apporte aux nombreuses publications éditées par sa maison.

JOS. CASTIER.

BESSON (L'abbé MARIUS). **Antiquités du Valais (Ve-Xe siècles).** Fribourg (Suisse), Fragnière frères. Gr. in-4°, 108 p., 50 pl. dont 2 en héliogr. et 4 en trichromograv. et 38 fig.

L'abbé Besson, déjà connu par des travaux très estimés, entre autres l'*Art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne*, consacre aujourd'hui un luxueux volume aux antiquités du Valais. L'auteur a insisté particulièrement sur les richesses que renferment les trésors de cette région. « Parmi les cités de l'ancien royaume franc, dit-il, il n'y en a peut-être aucune qui puisse présenter une collection comparable à celle qu'offre le Valais. Ces divers objets, dont plusieurs ont un très grand prix, se trouvent déjà presque tous publiés çà et là, les uns fort bien, les autres d'une manière insuffisante. On les a groupés tous ensemble ici pour la première fois. »

La curieuse boîte en ivoire du IVe siècle conservée au musée de Valère, à Sion, et représentant sur le couvercle Esculape, le dieu de la médecine, et Hygia, la déesse de la Santé, a servi, malgré ces deux figures païennes, de reliquaire. Il y a quelques années des reliques s'y trouvaient encore avec une authentique du VIIIe ou du IXe siècle. C'est, au contraire, un sujet franchement chrétien *(la Résurrection)* qui est sculpté sur une belle pixyde en ivoire du même musée, exécutée vers le VIIe siècle. Le fameux vase dit de saint Martin, une des merveilles du trésor de Saint-Maurice, est en sardonyx avec une monture en verroteries cloisonnées et enrichies de pierreries. La légende veut qu'il ait été apporté par un ange à l'évêque de Tours, lors de son passage à Agaune. Ce vase paraît être une œuvre grecque du IIIe ou du IVe siècle. Le sujet qui y est représenté est difficile à déterminer exactement. La monture est un beau travail d'orfèvrerie du Ve ou du VIe siècle.

Très célèbre aussi est le coffret-reliquaire en or de Teudéric, conservé dans le même trésor et qui remonte au VIIe ou au VIIIe siècle. L'inscription, des plus précieuses, a été publiée souvent. Elle nous apprend que « sous l'inspiration du prêtre Teudéric, Nordoalaus et Rihlindis, probablement deux époux, firent exécuter ce chef-d'œuvre en l'honneur de saint Maurice par les orfèvres Undiho et Ello. » Des filigranes d'une finesse extraordinaire ornent l'arête du toit et la face postérieure; les faces latérales et antérieure sont en pâtes de verre cloisonnées, avec des pierres précieuses unies ou gravées, sur quelques-unes desquelles on reconnaît Jupiter, Mars, Hercule et la Fortune.

L'aiguière, conservée aussi à Saint-Maurice qui, d'après la tradition, serait un don de Charlemagne, est une pièce capitale dans l'histoire de l'orfèvrerie et de l'émaillerie. C'est un vase, d'un travail merveilleux, en or fin, recouvert d'ornements ciselés ou exécutés en filigranes et orné de plaques d'émaux cloisonnés — dont quelques-uns translucides — et de gros cabochons en saphir. Comme le pensait autrefois Emile Molinier, on doit le considérer comme une œuvre carolingienne exécutée en Occident, d'après les modèles orientaux.

Nous devons encore indiquer le reliquaire qu'Althée, évêque de Sion et abbé de Saint-Maurice, fit exécuter sous le règne de Charlemagne (trésor de la cathédrale de Sion). On y voit, en relief, les figures de la Vierge (qui rappelle plutôt le Christ) et de saint Jean, accompagnées chacune d'une inscription. Les émaux cloisonnés de la face posté-

rieure, d'une facture très barbare, nous montrent quatre personnages en buste.

Parmi les œuvres de sculpture, M. l'abbé Besson étudie et reproduit de très curieux fragments, conservés à Saint-Maurice, parmi lesquels il faut citer : le *Bon Pasteur*, exposé aujourd'hui dans le vestibule de l'abbaye et jadis encastré dans un mur du clocher, provenant, à n'en pas douter, d'un grand et riche sarcophage chrétien ; puis les fragments de l'ambon de Saint-Maurice (VIIe ou VIIIe siècle), très intéressants à comparer avec les ambons de Romainmôtier et de Baulmes, et présentant un encadrement d'entrelacs et de palmettes et un panneau central avec rinceaux de vigne ; le crucifix de l'hospice du Grand-Saint-Bernard, en argent doré (Xe siècle environ), enfin la Vierge de Saxon, conservée à Valère, en bois polychromé, d'un type très archaïque (XIe ou XIIe siècle).

M. l'abbé Besson a consacré d'autres chapitres aux inscriptions chrétiennes trouvées à Saint-Maurice, dont certaines sont inédites, aux armes et aux objets de parure des temps mérovingiens et carolingiens (très belles plaques de ceinture à entrelacs), enfin aux monnaies. L'abbaye de Saint-Maurice avait le droit de frapper directement des monnaies. On sait aussi qu'il y avait un atelier monétaire important à Sion aux VIIe et VIIIe siècles.

Depuis nombre d'années, le chanoine Bourban fait des fouilles importantes dans la cour de l'abbaye de Saint-Maurice, appelée Martolet. C'est sur cet emplacement, contre la paroi rocheuse, que se sont élevées les unes après les autres les anciennes basiliques dédiées à saint Maurice et à ses compagnons. Nous savons que saint Théodore, premier évêque de Martigny, construisit, vers 360, l'église que décrit saint Eucher une cinquantaine d'années plus tard. Au début du VIe siècle, un édifice plus vaste remplaça cette première chapelle, grâce aux libéralités de saint Sigismond.

Ces constructions et celles qui suivirent ont laissé dans le sol des vestiges importants, qui permettent d'en retrouver le plan. M. l'abbé Besson n'a pas voulu donner dans son ouvrage les résultats déjà connus des fouilles : il a voulu, par un sentiment de délicatesse, laisser à M. le chanoine Bourban le soin d'en publier un rapport complet, attendu, du reste, depuis longtemps.

V. Bourcet.

GRAAF (J. J.). **Twee oude hosties.** (Extrait de la revue *Van ouden tijd*, 1909, livr. II, 10 p., phototypie.)

Note sur deux hosties, qui avaient été mises en vente comme datant de l'époque des iconoclastes (1566) et furent achetées par le Musée épiscopal de Haarlem. L'auteur établit, par des considérations de style, qu'elles peuvent être difficilement antérieures à l'an 1600 ; au lieu d'avoir été mêlées à des incidents dramatiques, elles ont peut-être été oubliées dans un tiroir de sacristie. Elles ont pu être fabriquées dans un couvent de femmes, comme cela se faisait, en Hollande et en Belgique, au XVIIe siècle.

G. Hulf.

CROOY (Abbé Fernand). **De kelk gezegd van Sint Bernardus. Abbaye d'Affligem.** 1910. In-4°, 17 p., pl.

L'auteur décrit avec soin ce calice qui se compose de deux parties bien distinctes : le haut du pied et le nœud qui peuvent être de la fin du XIIe siècle, ou du commencement du XIIIe, et le reste : coupe, fausse coupe, tige, perles à la naissance de celle-ci et lobes du pied, qui sont l'œuvre d'un orfèvre appartenant à la première moitié du XVIIe siècle. Mais comment ce calice peut-il être celui dont saint Bernard fit usage en 1146 ? L'auteur émet une hypothèse qui permet de concilier les faits et la tradition ; la partie ancienne du pied comporte une plaque de fond unie sous un revêtement à jour ; le calice dont se servit saint Bernard dut être fort simple, et la plaque de fond en aurait été le dernier vestige. Sur le pied sont ciselés un arbre de Jessé et les figures de saint Pierre et de saint Paul ; les quatre nielles renfermées dans les médaillons représentent la Nativité, l'Adoration des Mages, la Salutation angélique, le Crucifiement ; seule la nielle représentant l'Adoration des Mages, n'appartient pas au calice primitif, elle date du XVIe siècle. Sur les cinq nielles du nœud sont gravés les symboles des quatre Evangélistes et un Dieu de majesté. De très belles planches accompagnent cette intéressante étude, écrite en français et en flamand ; la traduction flamande est l'œuvre de Don Urbain Hendrickx.

Marcel Aubert.

BERTHELE (Jos.). **Ephemeris campanographica.** Fasc. III. Montpellier, L. Valat, octobre 1910, 6 pl.

Parmi les principaux articles, nous notons : *Histoire d'une cloche [illegible] attribuée à tort au XIIIe siècle* (cloche du beffroi d'Amiens). — *La cloche de l'église de Vimpelles (Seine et Marne), attribuée au XIIIe siècle.* — *Cloches diverses fondues à Sisteron dans le courant du XVIIe siècle.* — *Anciennes inscriptions campanaires de diverses provinces* (Saint-Racho, Neurey-la-Demie, Montmançon, Saint-Denis-de-l'Hôtel, Poligny, Crosey-le-Grand, Orléans, Jargeau, Moulis, Olendon, Ven-

necy, Viéthorey, Bougy, Orchamps, Mallaucourt, etc. — *Les Cavillier, de Carrépuits* (Somme). — *La maison du fondeur de cloches à Mortagne-sur-Sèvre* (Vendée).

Le fascicule se termine par des notes diverses la cloche de la Saint-Barthélemy, 1527 ; gros bourdons anglais et français ; les cloches et les orages, etc. ; et par une chronique campanographique.

A. T.

SCHÖNEWOLF (Otto). **Die Darstellung der Auferstehung Christi. Ihre Entstehung und ihre ältesten Denkmäler.** Leipzig, Th. Weicher, 1909. In-8°, 88 p. et 2 pl. *Studien über christliche Denkmäler*, IX.)

M. Schönewolf a étudié les différentes représentations de la Résurrection du Christ ou du Triomphe du Christ sur la Mort, symboliques et historiques. Il voit une allusion à cette scène sur de nombreux sarcophages chrétiens qui montrent sur leur face principale le labarum ou monogramme du Christ. Ce symbole est le plus souvent entouré de scènes empruntées à la vie du Christ ou de figures d'apôtres. Au Latran, on voit un sarcophage avec la croix et le monogramme du Christ et au-dessous deux soldats appuyés sur un bouclier.

Les premières représentations figurées de la Résurrection se rencontrent sur des sarcophages, du IVe siècle, de Rome (Cortile del palazzo del Duca Ceci in Borgo Vecchio), de Servannes (fragment), de Milan (S. Celse), sur un ivoire de Munich (IVe s.) et sur des ampoules de Monza (VIe s.). Le premier sarcophage est des plus curieux : on y voit les apôtres et au milieu la croix et le monogramme. Au bas de la croix, se trouve le Christ apparaissant après sa mort à deux saintes femmes. Dans le fond, on aperçoit le tombeau figuré par une construction ronde avec coupole. Sur le sarcophage de Milan, l'ange annonce aux saintes femmes la Résurrection du Christ. Quant à l'ivoire de Munich, très connu, dont la formule iconographique sera reprise plus tard, au IXe siècle, par le miniaturiste du Sacramentaire de Drogon, il nous offre une scène plus compliquée, en ce sens que le tombeau est gardé par deux soldats et que l'ange s'adresse à trois saintes femmes au lieu de deux. Enfin le tombeau est une grande construction carrée surmontée d'une partie ronde à coupole, très ornée. On sait que Constantin avait fait élever sur l'emplacement du saint sépulcre une église de cette forme.

L'étude de M. Schönewolf apporte une utile et savante contribution à l'iconographie chrétienne des premiers siècles. Nous regrettons seulement que les planches ou les figures ne soient pas plus abondantes. On n'a pas toujours sous la main, par exemple, l'ouvrage rare et encombrant de Garrucci.

C. P.

GASTON (Abbé Jean). **Les Images des confréries parisiennes avant la Révolution.** — Paris, A. Marty, 1910. In-fol., xvi-163 p., 60 pl. et fig. (*Société d'iconographie parisienne*, 1909.)

Ce très beau volume, publié par les soins de la Société d'iconographie parisienne, contient un vaste répertoire par églises et chapelles de Paris et de la banlieue des images des confréries parisiennes, précédé d'un avant-propos de M. Jules Guiffrey, et d'une longue introduction. L'auteur y étudie d'abord les images de confrérie en elles-mêmes, leur but, leur rapide extension ; puis il nous montre successivement quelle est leur contribution à l'histoire religieuse, à l'histoire des confréries d'arts et de métiers — organisation, membres, saints patrons, — à l'histoire de l'archéologie — on y retrouve des vues anciennes des églises, des places et des rues du vieux Paris ; dans d'une d'elle on voit la procession de Sainte-Geneviève déboucher de la rue Neuve-Notre-Dame que domine au fond la cathédrale et défiler devant le portail de l'Hôtel-Dieu — ; enfin à l'histoire de l'art, car si elles n'ont pas toujours été signées par de grands artistes, elles nous révèlent du moins les noms d'un grand nombre d'obscurs imagiers, et nous aident à compléter l'œuvre des anciens graveurs. Soixante planches allant de la fin du XVe à la fin du XVIIIe siècle accompagnent ce très beau travail que complètent plusieurs tables.

Marcel Aubert.

Etant donné l'importance des matières, les Publications récentes ont dû être reportées au n° de mars-avril.

Le Gérant Champion

L'ART CELTIQUE CHRÉTIEN [1]

Nous ignorons si les anciens Celtes chrétiens s'adonnèrent spécialement à la culture de la musique religieuse. Par contre, il subsiste un assez grand nombre de monuments pour que nous puissions nous faire une idée de la façon dont ils adaptèrent l'architecture et les autres arts plastiques aux besoins de la vie chrétienne de leur temps. Nous nous proposons de dresser, dans ces pages, le bilan de leur activité artistique et d'indiquer en quoi elle a pu contribuer au progrès général des arts.

I. L'ARCHITECTURE.

Au haut moyen âge, l'architecture, soit civile, soit religieuse, était très peu avancée dans les Iles Britanniques. Les églises furent primitivement construites en bois. Ce genre de construction était même considéré comme une spécialité architectonique irlandaise ou bretonne, comme l'indiquent les expressions « *juxta morem Hiberniæ nationis* », « *opus Scotticum* », « *more Scottorum* », « *more Brittonum* », qui s'y rapportent [2]. L'usage de la pierre, dans la construction des églises, était réputé romain ou gaulois [1]. Lorsque saint Malachie, ex-archevêque d'Armagh, s'avisa de bâtir, à Bangor, une église de pierre, les indigènes protestèrent véhémentement contre l'innovation. « Nous sommes des Scots, s'écrièrent-ils, non des Gaulois... Qu'avons-nous besoin d'un édifice si magnifique, si superflu ! » [2] Cependant saint Ninian, l'apôtre des Pictes du sud, construisit en maçonnerie, au IVe siècle, son église de *Candida Casa*, en Galloway [3].

Là où manquaient le bois et la pierre, on employait la terre. Saint Patrice aurait bâti deux églises de terre, l'une à Clebach, l'autre à Tirawley [4]. Cette dernière, suivant son biographe Tirechan, était carrée. Un curieux oracle druidique sur Patrice applique aussi aux églises de l'apôtre les épithètes « *angustæ et quadratæ* » [5]. Généralement cependant les églises d'Irlande étaient rondes ou ovales, sans abside [6]. Les petits oratoires, cons-

1. Cet article forme le ch. X d'un volume de la *Bibliothèque de l'enseignement de l'histoire ecclésiastique*, intitulé *Les Chrétientés celtiques*, qui vient de paraître à la librairie V. Lecoffre, J. Gabalda et Cie, 90, Rue Bonaparte, Paris.

2. Adomnan, *Vita Columbæ*, II, 45, éd. Fowler, p. 122. — *Vita Barcreacci*, c. 517, Boll., *Acta SS.*, t. II de octobre, p. 296. — Bernard, *Vita Malachiæ*, XI, 14, *P. L.*, tome CLXXXII, col. 1083 b. — Bede, *Hist. eccl.*, III, 25. — *Vita S. Kentigerni*, XXIV, éd. Pinkerton, p. 248.

1. Bede, *Hist. eccl.*, V, 21. — *Vita abbat. monasterii in Wiramutha*, I, *P. L.*, t. XCIV, col. 716 c.

2. Bernard, *op. cit.*, XXVIII, 61, *P. L.*, t. CLXXXII, col. 1109 b.

3. G. Petrie, *The Ecclesiastical Architecture of Ireland anterior to the Anglo-Norman Invasion*, dans les *Transactions of the Roy. Irish Acad.*, t. XX, 1845, p. 140 sq. — Lord Dunraven, *Notes on Irish Architecture*, London, 1875, edited by Miss Marg. Stokes, t. II, p. 140. — P. W. Joyce, *A social History of ancient Ireland*, t. II, p. 23, reconnaissent d'ailleurs qu'il y eut des églises de pierre en Irlande avant l'époque de S. Malachie.

4. Tirechan, *Collections*, éd. Whitley Stokes, dans *The Tripartite Life of St. Patrick*, London, 1887, p. 317-327.

5. Muirchu, *Notes*, ibid., p. 274.

6. Whitley Stokes, *Tripartite Life*, p. CLVI.

truits en pierres, avec ou sans mortier, dont il reste encore en Irlande, en Ecosse et en Cornouaille de nombreux spécimens, affectant souvent la forme d'une carène de bateau retournée, la quille en haut, ou bien la forme arrondie d'une ruche d'abeilles [1]. Les oratoires de Saint Piran, de Saint Gwythian et de Saint Maddern se voient encore en Cornouaille [2]. Citons, parmi les plus anciens oratoires d'Irlande, qui subsistent encore en entier ou en partie, ceux de Gallerus, près de Kilmalkedar (Kerry), de Valentia (Kerry), de Sinach Mac Dara, dans l'île de Cruac Mhic Dara, sur la côte de Connemara [3], ceux de Skellig-Michael, sur la côte de Kerry. Ces oratoires mesurent en moyenne 6 mètres sur 3m 50.

Les églises proprement dites étaient, elles-mêmes, de fort modestes dimensions. Les plus considérables dépassaient rarement 35 mètres de long [4]. Les plus petites étaient couvertes en pierre, les autres en chaume ou avec des roseaux. L'emploi du plomb dans la toiture n'est pas mentionné, en Irlande, avant l'an 1008 [5].

L'église la plus importante dont nous ayons une description détaillée est l'église monastique de Kildare (Leinster), décrite par Cogitosus (✠ v. 670) dans sa *Vita Brigidæ* [6]. Elle était spacieuse, élevée, ornée de peintures murales. Les corps de l'« archevêque » Conlaed et de sainte Brigide y reposaient en des monuments d'or et d'argent garnis de gemmes, placés de chaque côté de l'autel. Au-dessus de ces tombeaux étaient suspendues des couronnes d'or et d'argent. L'église renfermait trois oratoires (chapelles?). Un mur transversal décoré de peintures et de tentures et percé de deux ouvertures séparait la partie orientale du reste de l'édifice. Par la porte de droite entrait le personnel liturgique, par celle de gauche l'abbesse et ses filles se rendaient « au banquet du Corps et du Sang du Christ ». Une cloison perpendiculaire à ce mur séparait le reste de l'église en deux parties réservées, celle de droite aux hommes, celle de gauche aux femmes. Cette *basilica maxima* pouvait contenir un peuple nombreux. La lumière pénétrait largement par de nombreuses fenêtres, qui n'étaient probablement pas garnies de vitres, l'usage de carreaux de vitres étant, sans doute, inconnu en Irlande à cette époque, comme il l'était en Grande-Bretagne [1].

Dans cette église, l'autel était situé à l'est, conformément à l'orientation consacrée des anciennes églises. L'orientation apparaît déjà dans l'oracle druidique sur saint Patrice, où l'on trouve ces mots : « Il (Patrice) chantera des choses impies à sa table située à l'est de sa maison. »

D'après Cogitosus, un mur transversal, percé d'ouvertures, séparait, à Kildare, le sanctuaire de la nef. Il devait en être ainsi dans d'autres églises, car, dans un texte irlandais transcrit dans le livre d'Armagh vers 807, où la cloison de séparation est appelée *crochaingail*, ce terme est employé métaphoriquement pour désigner les laïques, tandis que le terme

1. Margaret Stokes, *Early Christian Art in Ireland*, London, 1875, p. 154.

2. Cf. Dom H. Leclercq, Art *Bretagne, Grande-Bretagne* du *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie* de D. F. Cabrol, col. 1187-1194.

3. Sur l'oratoire de Gallerus, voir *Archæological Journal*, t. III, p. 174-175, G. Petrie, *op. cit.*, p. 131. Anderson, *Scotland in early Christian Times*, 1re série, Edinburgh, 1881, p. 106-107, figure chez Marg. Stokes, *op. cit.*, p. 155. — Sur l'oratoire de Valencia, Joyce, *op. cit.*, t. II, p. 323 et fig. — Sur l'oratoire de Sinach Mac Dara, Petrie, *op. cit.*, p. 186, Joyce, *op. cit.*, t. I, p. 355, avec fig. — Sur les oratoires de Skellig-Michael, Baldwin Brown, *The Arts in Early England*, London, 1903, t. II, fig. 24.

4. J. F. Warren, *The Liturgy and Ritual of the Celtic Church*, Oxford, 1881, p. 48. G. Petrie, *op. cit.*, p. 158.

5. Whitley Stokes, *Lives of Saints from the Book of Lismore*, Oxford, 1890, p. CIV, *Annales d'Ulster*, s. an. 1008, éd. O'Donovan, t. I, p. 520.]

6. *Vita Brigidæ*, VIII, Boll., t. I de février, p. 141.

1. L'industrie du verre était assurément connue dans les pays insulaires depuis longtemps (Cf. Romilly Allen, *Celtic Art in Pagan and Christian Times*, London, 1904, p. 237), mais les *fenestræ vitreæ* y furent inconnues pendant plusieurs siècles après l'introduction du christianisme (Cf. Bede, *Homilia in Benedictum*, *Opera*, éd. Giles, t. V, p. 184-185, Eddius, *Vita Wilfridi*, c. XVI, Dunraven, *op. cit.*, t. II, p. 138. A. C. Champneys, dans l'*Architectural Review*, t. XVIII, 1905, p. 81.)

altoir (autel) signifie le clergé[1]. Pour que la métaphore eût quelques chances d'être saisie, il fallait que ce dispositif se rencontrât assez fréquemment.

A partir du XIe siècle, on se mit à construire des églises plus spacieuses et plus artistiques. L'église de Saint Caimain, à Iniscaltra, bâtie en 1008, passe pour le plus ancien type d'église romane en Irlande[2]. L'on voit par des édifices tels que ceux de Maghera, Banagher, Temple Martin, Temple Cronan, qu'un style roman particulier à l'île régnait avant l'introduction du type roman anglo-normand au XIIe siècle. Les plus remarquables spécimens de cette dernière architecture, influencée d'ailleurs aussi par la technique indigène, sont la chapelle de Cormac (1127), l'église d'Aghaboe (1158), celle de Tuam (1161) et celle de Clonfert (1166)[3].

Du IXe au XIIIe siècle, les tours rondes s'érigent à proximité des églises et des monastères. On a beaucoup discuté sur l'origine et la destination de ces tours[4]. Elles ne servirent pas de clocher à l'origine, car les seules cloches qui fussent en usage dans les îles, jusque vers le Xe siècle, étaient des cloches portatives. Il semble que l'on doive considérer ces édifices comme des lieux de refuge où moines et clercs se mettaient en sûreté, en cas de danger, avec leurs objets précieux[5]. Ces tours servirent surtout au temps des invasions danoises. On n'accédait à l'ouverture la moins élevée qu'au moyen d'une échelle. Le seul exemple ancien de tour jointe à une église est fourni par celle de la petite église de Saint Kevin, à Glendalough, à laquelle son aspect particulier a fait donner le nom de « cuisine de Saint Kevin[1] ».

Quant à l'architecture religieuse de la Bretagne armoricaine, il ne reste que de très rares vestiges de monuments remontant aux temps dont il est traité ici. On ne peut guère citer que la crypte de Saint-Mélar de Lanmeur (arr. de Morlaix), deux ou trois piliers et arcades de la nef de Plougasnou (cant. de Lanmeur), et aussi probablement la nef de l'église de Locquénolé, près de Morlaix. Deux ou trois croix de carrefours remontent, peut-être, aux IXe et Xe siècles. Les calvaires de granit monumentaux que l'on admire dans de nombreuses localités bretonnes et les ossuaires, édicules si particuliers à ce pays, datent, la plupart, des XVIe et XVIIe siècles[2].

Un type de monuments de pierre très abondant dans les pays celtiques insulaires et inconnu sur le continent[3], c'est la croix de cimetière ou de chemin portant une auréole autour du point de jonction de ses bras, dont l'origine ancienne n'est pas contestable. Ces croix atteignent, particulièrement en Irlande, vers le Xe siècle, une grande élégance et offrent une ornementation fort riche. Avant d'arriver à ce degré de beauté, ces monuments ont subi toute une évolution, dont les archéologues ont pu établir les principales phases[4].

Les premiers Celtes chrétiens héritèrent de leurs ancêtres l'habitude d'élever des pierres commémoratives. Les lechs informes offrent déjà des inscriptions latines ou oghamiques chrétiennes et présentent même, par exemple

1. Wh. Stokes, *Tripartite Life*, p. CLXI.

2. Dunraven, *op. cit.*, t. II, p. 51 sq., pl. XCVII, XCVIII; Petrie, *op. cit.*, p. 276 sq.

3. Petrie, p. 299. — Sur les caractéristiques du style roman irlandais, voir p. 190.

4. G. Petrie, *The Ecclesiastical Architecture of Ireland* (comprising an Essay on the Origin and Uses of the Round Towers of Ireland), Dublin, 1845; Marg. Stokes, *The early Christian Art in Ireland*, p. 163 sq.; Joyce, *Social History*, t. I, p. 362, 363, etc.

5. Joyce, *op. cit.*

1. Dunraven, *Notes on Irish Architecture*, t. II, plan (lire LXXXVIII et page 43).

2. J. M. Abgrall, *Les grandes époques de l'architecture religieuse en Basse-Bretagne* (Compte rendu de quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg, 1897, 10e section), Fribourg, 1898, p. 11-18. Voir les *Addenda*, p. 108.

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture française*, Paris, 1861-75, t. IX, p. 433-444; d'Arbois de Jubainville, dans la *Revue Celtique*, t. XX, 1899, p. 96 sq.; George Coffey, *Guide to the Antiquities of the Christian Period preserved in the National Museum, Dublin*, Dublin, 2e éd., 1910, p. 85.

4. Romilly Allen, *op. cit.*, p. 180-194; Baldwin Brown, art. *Celtic*, dans l'*Encyclopædia of Religion and Ethics* d'Hastings, Edinburgh, 1909, t. II, p. 840.

en Galloway, la croix inscrite dans un cercle. Les avis sont partagés sur la signification primitivement attachée par les insulaires convertis à cet assemblage du disque et de la croix. Les uns y voient une transformation du monogramme sacré (☧) enfermé dans une circonférence, à l'imitation de la guirlande dont il était ceint sur le *Labarum*[1]. D'autres découvrent là une fusion du symbole circulaire du soleil, connu des Celtes païens, et de la croix chrétienne[2]. Primitivement la représentation du disque et de la croix, celle-ci inscrite dans celui-là, n'occupe qu'une partie de la surface de la pierre sur laquelle ils sont sculptés. La croix sculptée en relief sur une pierre établie verticalement se rencontre surtout en Écosse (croix de Saint-Madoes, Perthshire ; d'Aberlemno, Forfarshire)[3], la croix sculptée en creux sur pierres tombales horizontales ou verticales se voit en Irlande. Les plus célèbres dalles de cette espèce sont celles de Clonmacnois. Quelques-unes, ainsi que nous l'apprennent les épitaphes qu'on y lit, remontent aux VIIIe et IXe siècles[4].

C'est de la pierre érigée verticalement, portant une croix sculptée sur sa surface, que s'est peu à peu dégagée la croix indépendante. La pierre s'arrondit d'abord au sommet, de façon à suivre la courbe du disque renfermant la croix, bientôt jusqu'à confondre son contour avec le sien. Puis la surface se rétrécit également par la base, de manière à former, au-dessous de la tête arrondie, ce qui deviendra le fût de la croix développée (*wheel-crosses* de Grutne et de Conbelin, à Margam, Glamorganshire)[5]. En même temps, le sommet et les bras de la croix, par une tendance inverse, sortent peu à peu du cercle qui les renfermait, tandis que la hampe s'allonge par en-bas (croix de Penmon, Anglesey)[1]. Enfin, la pierre, maintenant réduite à la périphérie de la croix, s'ajoure entre les bras et l'auréole, désormais dépassée de toutes parts. L'évolution est alors à son terme. Nous sommes en présence de la croix indépendante (*self-standing cross*), percée de quatre trous autour du point de jonction de ses bras, dont les spécimens sont nombreux et variés.

En Galles, la croix proprement dite, de petites dimensions, affecte souvent, comme à Nevern et à Carew (Pembrokeshire)[2], la forme d'une croix de Malte auréolée : elle est placée sur une stèle élancée, garnie sur toutes ses faces d'entrelacs et de dessins géométriques, rarement de figures humaines ou d'animaux. Les croix de l'île de Man offrent des runes, des animaux, des dragons[3]. Celles d'Écosse se rapprochent beaucoup de celles d'Irlande, surtout sur le littoral occidental : les autres ont notablement subi l'influence de l'art scandinave[4]. Les belles « croix hautes » d'Irlande, érigées dans les cimetières, près des tours rondes ou au bord des chemins, aux Xe, XIe et XIIe siècles, sont les plus artistiques de toutes. Elles sont établies sur un socle. Leur fût, généralement carré, leurs bras, leur sommet terminé en forme de toit, sont divisés en compartiments, où sont sculptées des scènes bibliques variées, Adam et Ève, le Sacrifice d'Isaac, Daniel dans la fosse aux lions, David jouant de la harpe, la multiplication des pains, la crucifixion, le Christ dans la gloire, etc., ou bien toutes sortes d'ornements géométriques et d'entrelacs. Clonmacnois, Kells possèdent plusieurs de ces belles croix. On en voit encore de très remarquables à Monasterboice (Louth), à Drumcliff

1. Romilly Allen *op. cit.*, p. 162-164 et *Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the thirteenth Century*, London 1887, lect. II.
2. G. Coffey, *op. cit.*, p. 85-86.
3. Romilly Allen, *Celtic Art*, fig. des pages 183, 185.
4. M. R. Stewart Macalister, *The Memorial Slabs of Clonmacnois with an Appendix on the Materials for a History of the Monastery* (*Society of Irish Antiquaries*), Dublin, 1909. Cf. G. Coffey, *op. cit.*, fig. 97.
5. Westwood, *Archaeological Journal*, t. X, fig. en face de p. 177 ; Romilly Allen, *op. cit.*, fig. p. 187.

1. R. Allen, *op. cit.*, fig. p. 185.
2. *Ibid.*, fig. 191.
3. H. Bradley, *The Runic Crosses in the Isle of Man*, (*The Academy*, 1886, p. 126, 194, 213, 248.
4. R. Allen & Anderson, *The Early Christian Monuments of Scotland*, Edinburgh, 1903, *passim*.

(Sligo), à Durrow (Kings), à Castle Dermot (Kildare) et dans beaucoup d'autres localités[1].

2. Le travail du bois, du cuir et des métaux.

Les objets que nous avons à passer rapidement en revue maintenant sont les suivants : croix de procession, bâtons pastoraux, calices et patènes, cloches portatives et châsses.

Les deux anciennes croix de procession qui méritent d'être signalées sont celle de Cong, conservée au *National Museum* de Dublin, dans laquelle fut enchâssée autrefois une relique de la vraie Croix (*fig. 1*)[2], et celle de Clogher, conservée au musée du séminaire diocésain de Monaghan[3]. Toutes deux sont en chêne recouvert de lamelles de cuivre ou de bronze, remarquables par leurs dessins, les émaux et les filigranes dont elles sont enrichies. Ces deux croix ne datent que du XIIe siècle.

Le bâton pastoral primitivement usité en pays insulaire était en bois et de petite dimension[4]. On prétend même qu'il ne différait pas de la canne de voyage[5]. Non seulement les évêques, mais aussi les abbés, en étaient munis. La plus ancienne attestation de bâton abbatial que l'on connaisse est, je crois, celle de la *cambutta* de saint Colomban, laquelle fut remise, après son décès, à son disciple saint Gall[6], et dont deux fragments, enchâssés dans une crosse d'argent, se trouvent encore à Kempten sur l'Iller et à Füssen (Bavière)[4].

La fabrication des bâtons et de leurs accessoires (montures, étuis) paraît avoir constitué une branche de l'art monastique irlandais. On cite, parmi les artisans célèbres, Tassach, qui fit un étui pour le *Bachall Isu*, le bâton de saint Patrice[5], et Daigh, qui fabriqua maints objets relatifs au culte, *quaedam horum nuda, quaedam vero alia auro atque argento gemmisque pretiosis circumtecta*[6]. Une note du martyrologe d'Oengus attribue à ce saint la fabrication de trois cents bâtons[7]. Enfin l'artiste qui ouvragea le

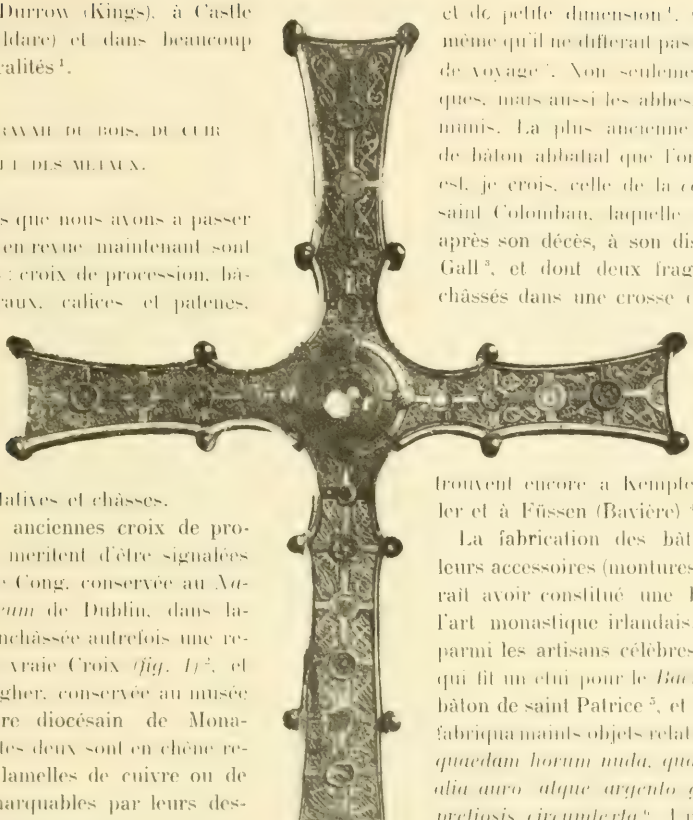


Fig. 1. — CROIX DE CONG.

1. H. S. Crawford a donné, dans le *Journal of the Roy. Soc. of Antiquaries of Ireland*, t. XXXVII, p. 187-239, un inventaire des croix monumentales de pierre existant en Irlande. On en trouvera des représentations dans les ouvrages de Petrie, Lord Dunraven, Marg. Stokes, etc.

2. Marg. Stokes, *Early Christian Art*, fig. p. 108. Romilly Allen, *Celtic Art*, p. 243. Baldwin Brown, *art. cité*, p. 844.

3. J. L. Mackenna, *The Clogher Relics*, dans l'*Ulster Journal of Archaeology*, t. VII, 1901, avec fig.

1. Voir les figures représentées sur le socle et l'usage des croix d'Ahenny (G. Coffey, fig. 74).

2. *Archaeological Journal*, t. XXI, 1869, p. 46-47. Marg. Stokes, *op. cit.*, p. 96-97. J. J. Hall, *Early Christian Ireland*, London et Dublin, 1905, p. 245-246.

3. Vita S. *Galli ex vetustissima* ed. Br. Krusch, *Mon. Germ. Hist.*, *Scriptores Merov.*, t. IV, p. 252.

4. Marg. Stokes, *Six Months in the Apennines or a Search for the Irish Saints in Italy*, London, 1892, p. 14.

5. Notes sur l'Hymne de Fiace, chez Stokes, *Trip. Life*, p. 425.

6. Colgan, *Acta Sanctorum Hiberniae*, Louvain, 1645, p. 133.

7. *Martyrology of Oengus*, ed. Whitley Stokes, London, 1905, p. 187.

baton de Lismore, pièce du XIe siècle, est connu : il nous a laissé son nom dans l'inscription suivante : « Priez pour Neclan, l'artisan qui fit cette œuvre d'art »[1].

Le *baculus* d'un saint célèbre était précieusement conservé. En Galles et en Écosse, on prêtait serment sur lui, comme sur une relique[2]. Les troupes, marchant au combat, l'arboraient ainsi qu'un palladium[3].

Pour éviter les détériorations et les risques de perte, la garde en était confiée à un clan, à une famille, généralement à la *plebilis progenies* du saint, qui devait transmettre héréditairement le précieux dépôt à sa descendance[4]. C'est ce qui explique comment tant d'anciens bâtons pastoraux se sont conservés jusqu'à nos jours dans les Iles Britanniques. Quelques-uns des frustes bâtons de bois primitifs furent enjolivés par la suite, garnis d'or et d'argent, enchâssés en des crosses de bronze, conformément aux goûts des âges postérieurs, quelquefois même ornés de gemmes. Mais ces crosses tiennent encore de la canne primitive. Leur courbure, au lieu de s'enrouler, s'aplatit par le bout et tombe verticalement. Le collet et la tête de la crosse étaient divisés en petits compartiments rectangulaires ou losangeaires remplis, le plus souvent, de filigranes[5].

Le plus célèbre de ces bâtons fut longtemps celui de saint Patrice, le *Bachall Isu*, ainsi appelé d'après une légende qui voulait que le saint l'eût reçu des mains mêmes de Notre-Seigneur[6]. Il fut brûlé, comme objet de superstition, au moment de la Réforme (1538)[7].

Le musée des Antiquités d'Écosse, à Edimbourg, le British Museum, le National Museum de Dublin, et certaines collections particulières conservent encore un bon nombre d'anciens bâtons celtiques[1].

Une note du livre d'Armagh dit que Patrice « *portavit per Sinnum*[2] *secum L. clocos, L. patinos, L. calices, altaria, libros legis, aeuangelii libros, et reliquit eos in locis nouis* »[3]. L'évêque Assicus, *faber aereus*, fabriqua des patènes, dont trois carrées *(patinos quadratos)*[4]. On se servit, en Irlande, de calices de bois, de verre, peut-être même de pierre[5]. Walafrid Strabon raconte que saint Gall refusa d'user, à l'autel, d'un vase d'argent, parce que son maître, Colomban, avait coutume d'offrir le saint Sacrifice dans un calice de bronze, en souvenir des clous qui percèrent les pieds et les mains du Sauveur[6]. Le calice à deux anses d'Ardagh (National Museum de Dublin), bien celtique par son ornementation, pourrait remonter au VIIIe siècle[7] *(fig. 2)*. Il entre dans sa composition de l'or, de l'argent, du bronze, du plomb, de l'émail, du verre, de l'ambre et du mica[8]. Le calice de Krensmünster (Haute-Autriche), en bronze niellé incrusté d'argent, est aussi mis en relation par plusieurs archéologues avec l'orfèvrerie irlandaise[9].

On vient de voir que Patrice, suivant le livre d'Armagh, aurait transporté au delà du Shannon, cinquante cloches. Ce texte fait al-

1. Marg. Stokes, *Early Christian Art of Ireland*, p. 103.
2. Giraud, *Itinerarium Cambriae*, l. I, ed. J. F. Dimock, *Opera*, t. IV, p. 17-18. *Breviarium Aberdonense*, t. II, *in festo S. Serrani*, fol. XXI.
3. Marg. Stokes, *Early Christ. Art*, p. 100.
4. *Ibid.*, p. 96 sq.
5. Romilly Allen, *Celtic Art*, p. 265 sq.
6. Giraud, *Topographia Hibernica*, III, 34. *Opera*, t. V, p. 180; *Tripartite Life*, ed. Whitley Stokes, p. 31; cf. J. B. Bury, *The Life of S. Patrick*, London, 1905, p. 320.
7. Todd, *Book of Obits and Martyrology of the Cathedral Church of the Holy Trinity*, Dublin, ouvrage édité par J. C. Crosthwaite, 1844, p. XIII sq.

1. *Catalogue of the Nat. Museum of Antiquities of Scotland*, Edinburgh, 1892, p. 284-286; G. Coffey, *op. cit.*, p. 58-64.
2. Le fleuve irlandais le Shannon.
3. Fol. 8b, chez Stokes, *Trip. Life*, p. 300.
4. Trechan, *ibid.*, p. 313.
5. Whitley Stokes, *ibid.*, p. CLXXXVI. Cf. Art. *Calice* du *Dict. d'Arch. chrét. et de liturgie* de D. Cabrol, fig. 1916.
6. *Vita S. Galli*; Mabillon, *Acta Sanct. O. S. B.*, t. II, p. 241.
7. Cf. Marg. Stokes, *Inquiry as to the Date of the Tara Brooch and Chalice found near Ardach*, dans les *Proceedings of the Roy. Irish Academy*, IIe sér. *(Polite Literat. and Antiquities)*, t. II, 1879-1888, p. 451-455; Baldwin Brown, art. *Art Celtic*, dans l'*Encyclopaedia of Religion and Ethics*, p. 844. Figures chez R. Allen, *Celtic Art*, en face de p. 216 et Marg. Stokes, *Early Christ. Art*, fig. 31, p. 83.
8. R. Allen, *op. cit.*, p. 216.
9. Art. *Calice* du *Dictionnaire d'arch.* de D. Cabrol, col. 1630-1632.

lusion à ces petites cloches portatives, hautes de 15, 20 ou 30 centimètres, qui étaient seules connues anciennement dans les chrétientés celtiques. Presque tous les pays évangélisés ou visités par les saints bretons ou scots conservent encore quelques exemplaires de ces clochettes, auxquelles s'est également attachée

Fig. 2. — CALICE D'ARDAGH

la vénération séculaire des fidèles. En Irlande, on voit un évêque recevoir, à son sacre, entre autres insignes, un bâton pastoral et une clochette [1]. Ces clochettes servaient à appeler moines et fidèles à l'église. Elles étaient aussi employées, à l'occasion, comme instrument de malédiction. Le saint offensé par un chef de clan maudissait celui-ci en frappant sa cloche du bout de son bâton [1].

Les plus anciennes de ces cloches portatives sont d'une fabrication extrêmement simple et tout à fait dénuées de valeur artistique. Deux pièces de tôle ployées, fixées l'une à l'autre par des rivets, de manière à obtenir une forme quadrangulaire : une poignée au sommet ; un battant de fer à l'intérieur ; le tout plongé dans un bain de bronze, tels étaient les matériaux et le mode de fabrication employés. La cloche de saint Patrice, conservée à Dublin, est citée comme la plus ancienne

1. Adelst. a Lwechan, chez Sauses, *Ir. Lair.* p. 335.

1. *The Bachelor Annie Colcamb Cille*, éd. W. Stokes, *Revue celtique*, t. XX, 1899, p. 427 s. *The Book of Monachistic Lore*, *Ir. Ecc. Rec.*, t. XXIII, 1902, p. 403.

relique de fer de l'époque chrétienne[1] *(fig. 3)*.

A dater au moins du IXe siècle, on se mit à fondre des petites cloches de bronze auxquelles on conserva la forme quadrangulaire des cloches de fer antérieures. Celles de saint Fillan (musée d'Édimbourg)[2], de Clogher et d'Armagh (Dublin)[3], de Saint Goulven (à Saint-Goulven, près de Pont-Croix), de Saint-Pol-de-Léon (Finistère), de S. Meriadec (à Stival, Morbihan), sont de cette espèce[4]. Quelques-unes portent des inscriptions.

Où la recherche d'art se manifeste, c'est dans la confection des coffrets métalliques, ornés de lames d'argent, de cabochons, de filigranes d'or, qui étaient destinés à servir d'écrins aux cloches les plus précieuses. Les plus anciens de ces écrins, celui de la cloche de saint Patrice (musée de Dublin), *(fig. 4)*[5], celui de la cloche de saint Culan (British Museum)[6], datent du XIe siècle. Le premier est un travail d'un véritable cachet artistique, qui ferait bonne figure dans la vitrine de n'importe quel orfèvre de nos jours.

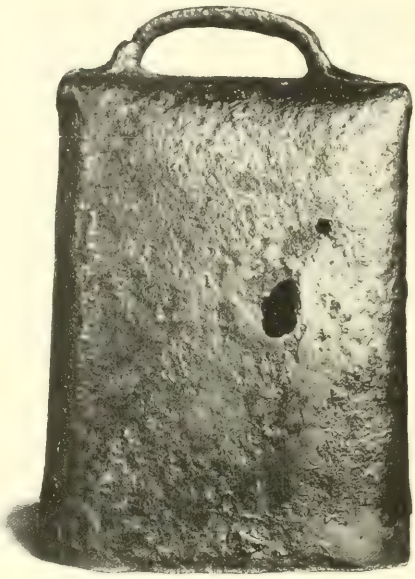


Fig. 3. — CLOCHE DE SAINT PATRICE

Les châsses destinées à contenir des reliques sont de forme rectangulaire et couvertes d'une toiture. Elles sont en bois, généralement en bois d'if, recouvert de plaques de métal, bronze, cuivre, argent, décorées des dessins familiers aux artisans celtiques, entrelacs, spirales, ornements cruciformes, etc. On conserve au *National Museum* de Dublin une châsse trouvée, en 1891, dans les eaux de Lough Erne, que l'on croit pouvoir dater du IXe siècle *(Fig. 6)*. La châsse de Monymusk conservée de temps immémorial à Monymusk House (Aberdeenshire), est une boîte creusée dans une pièce de bois, recouverte de lames de bronze et d'argent, décorée de dessins zoomorphiques, d'ornements appelés *trumpet-patterns* par les archéologues d'Outre-Manche et rehaussé d'émaux[2]. La châsse du musée de Copenhague porte des runes semblables à celles que l'on remarque sur les croix monumentales de l'île de Man[3]. Celle découverte, en 1906, à Melhus, près de Namos, en Norvège, montre des *trumpet-patterns*, mais aucune trace d'entrelacs ni d'éléments zoomorphiques. Ce serait la plus ancienne de toutes. On la croit du VIIe siècle[4]. Aucune des châsses précédentes n'est ornée de figures humaines. Celle de Saint-Moedoc (Dublin), en bronze, construite probablement au XIe siècle, en offrait, elle, originairement un grand nombre. Il n'en reste plus que onze sur sa face principale et

1. R. Allen, *Celtic Art*, p. 194 sq. G. Coffey, *op. cit.*, p. 47-49. M. Stokes, *Early Christian Art*, p. 58.
2. *Catal. of the Nat. Mus. of Antiquities of Scotland*, p. 282-283.
3. G. Coffey, *op. cit.*, p. 65-66.
4. R. Allen, *op. cit.*, p. 199 sq. Rosenzweig, *Répertoire Archéologique du Morbihan*, 1863, p. 419. — Voir Addenda, p. 408.
5. G. Coffey, *op. cit.*, p. 47-49, pl. IX et X.
6. M. Stokes, *op. cit.*, 2 figures, p. 62 et 63.

1. Fig. chez R. Allen, *op. cit.*, en face de p. 210, et G. Coffey, p. 43.
2. Fig. chez Anderson, *Scotland in Early Christian Times*, Edimburgh, 1re ser., 1881, frontispice et p. 249.
3. Fig. chez Anderson, *op. cit.*, p. 248 et Joyce, *Social History of anc. Ireland*, t. I, p. 337.
4. G. Coffey, *op. cit.*, p. 43.

une David jouant de la harpe sur un côté. Elles sont traitées avec une grande uniformité, surtout par rapport au costume [1].

Pour transporter châsses et livres liturgiques à une certaine distance, on se servait de sacs de cuir munis d'une courroie. Le *National Museum* de Dublin conserve le sac de la susdite châsse de Saint Moedoc, lequel est orné d'entrelacs et de spirales sur ses dehors de celui-ci, que deux, celui du missel du collège du Corpus Christi, à Cambridge, et celui du livre d'Armagh, à Trinity College, de Dublin [1].

Les livres les plus précieux étaient gardés, en Irlande, dans des coffrets rectangulaires appelés *cumdach*. Les *cumdach* des livres de Durrow, d'Armagh et de Kells, exécutés entre le IXe et le XIe siècles, sont perdus. Mais l'on possède

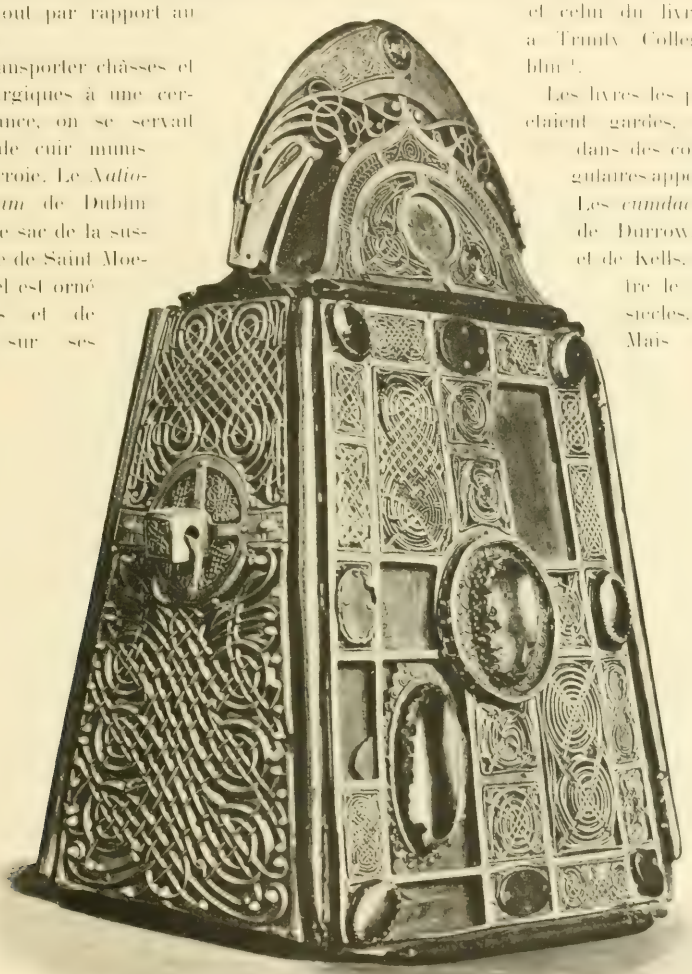


Fig. 4. — CRÉPIN DE LA CLOCHE DE SAINT CAMILLE.

quatre côtés [2] (*Fig. 5*). Il n'en subsiste, en encore ceux de l'évangéliaire de Saint Molaise XIe siècle [2], du missel de Stowe XI

1. Figures chez G. Coffey, p. 49 et 51 et dans le Mémoire de Margaret Stokes sur cet objet, dans l'*Archæologia*, t. XLIII, 1871, p. 131-150.
2. Cf. G. Coffey, p. 52.

1. Fig. chez Joyce, *op. cit.*, t. I, p. 188.
2. Fig. chez G. Coffey, pl. XIII et Marg. Stokes, *Late Church Art*, p. 93.

siècle)[1], du Cathach, ou psautier de saint Columba (XIe siècle)[2], du livre de Dimma (XIIe siècle)[3], et enfin celui que l'on nomme *Domnach Airgid (dominica argenti*, église d'argent)[4]. Ce dernier comprend trois petites caisses, qui s'emboîtent les unes dans les autres. La plus petite est en if, la seconde en cuivre plaqué d'argent, la troisième en argent plaqué d'or. Une inscription prouve que cette dernière n'a été exécutée qu'au XIVe siècle. Les deux autres sont plus anciennes. On a longtemps cru que ce *cumdach* avait été destiné à contenir l'évangéliaire dit de saint Patrice, manuscrit du VIIIe siècle, appartenant à l'Académie royale d'Irlande, que l'on appelle, lui-même, du nom de son prétendu réceptacle, *Domnach Airgid*.

Fig. 5. — SAC DE CUIR DE LA CHASSE DE SAINT MOEDOC.

3. Les manuscrits et la miniature.

L'Irlande, quoi qu'on ait pu dire, possédait sûrement des livres avant l'introduction du christianisme, mais en très petit nombre[5]. Dès les débuts du christianisme il fallut pourvoir aux nouveaux besoins intellectuels, liturgiques et spirituels des croyants ; et les scribes se mirent résolument à transcrire des manuscrits en grand nombre, tant profanes que sacrés, traités de grammaire, ouvrages des anciens, livres bibliques, ouvrages liturgiques, traités des Pères, etc. C'est presque uniquement de l'œuvre paléographique des Irlandais que nous sommes réduits à nous occuper ici, car les manuscrits provenant des autres régions celtiques sont beaucoup moins nombreux, moins anciens, et aussi bien moins intéressants au point de vue esthétique. Mais les mains irlandaises du moyen âge n'ont nulle part fait preuve de plus de dextérité, d'ingéniosité, de souplesse et d'initiative que dans l'art de transcrire et d'orner les manuscrits religieux, dont plusieurs méritent d'être classés parmi les plus belles productions existantes de la calligraphie et de la miniature.

Les scribes étaient des personnages très considérés dans les monastères et dans la société. Leur *pretium sanguinis* était aussi élevé que celui d'un abbé ou d'un évêque[1]. Ils faisaient suivre leur signature de la mention de leur qualité de *scriba*. Le scribe d'un évangéliaire célèbre appartenant à la Bodléienne, qui vivait vers l'an 820, signe : « Mac Riagoil nepos Magleni, scriba et episcopus abbas Biror »[2].

1. Fig. chez Romilly Allen, *op. cit.*, en face de p. 170.
2. Fig. chez Sir William Betham, *Irish Antiquarian Researches*, Dublin, 1827, pl. VII.
3. Fig. chez Betham, pl. VI et Marg. Stokes, p. 97.
4. Cf. J. H. Bernard, dans les *Transact. of the Roy. Irish Academy*, t. XXX, 1893, p. 304-305.
5. Voir Victor Tourneur, *Esquisse d'une histoire des études celtiques*, *Bibliothèque de la faculté de philos. et lettres de l'Univ. de Liège*, fasc. XXI, Liège, 1905, p. 46.

1. *Canones Hibernenses*, chez d'Achery et Martène, *Thesaurus novus anecdotorum*, Parisiis, 1717, t. IV, col. 6.
2. Voir sur les scribes irlandais l'art. *Scribhneoir* du

Mais, sous les ordres du scribe principal, travaillait, dans le scriptorium du monastère, tout un groupe de copistes subalternes, manœuvres obscurs, qui ne paraissent pas avoir été toujours satisfaits de leur genre d'occupation. Volontiers ils prenaient pour confident de leurs impressions le parchemin sur lequel ils peinaient. Les *marginalia* des manuscrits nous révèlent ainsi dans son intimité l'existence monotone et dolente de ces plumitifs. A côté de souscriptions comme celles-ci qui traînent dans tous les manuscrits de la chrétienté : « Tres digiti scribunt, sed totum corpus laborat », « Sicut navigantibus dulcis est portus, ita scriptori novissimus versus », on rencontre dans les manuscrits irlandais maintes réflexions originales, les unes pieuses, les autres attristées et mélancoliques, d'autres naïves, d'autres bouffonnes. Les unes sont écrites en latin, les autres en irlandais : en voici quelques exemples :

Fig. 6. — RELIQUAIRE EN BRONZE DE LOUGH ERNE.

Je me souviendrai, ô Christ, d'avoir écrit ceci pour toi, car je me sens bien las aujourd'hui. Dimanche soir. » (*Leabhar Breac*, p. 46, marg. inf.) — « Auctor adjuva lucis aeternae ». « Une bénédiction pour l'âme de Fergus. Amen. J'ai bien froid ». « O ma poitrine, sainte Vierge. » (Codex Sangallensis, 904, IXe s. *passim.*) — « Hélas ! ô ma main, que tu as écrit sur le blanc parchemin ! Le

Dictionary of Christian Antiquities de Smith. Skene, *Celtic Scotland*, t. II, p. 423 et M. Stokes, *op. cit.*, p. 10.

parchemin, tu l'as rendu fameux, mais toi, que deviendras-tu ? L'extremité décharnée d'un fagot d'os ». (Ms. H. 3. 18 de Trinity College, Dublin, p. 178 marg. inf.) « Voici une page qui a été écrite très lentement ». « Le parchemin est rugueux ». « Hélas ! ma main ». « Mauvais parchemin, mauvaise encre. Oh ! je ne dis plus rien ». « Midi ». « Sudet qui legat (*sic*), difficilis est ista pagina ». « Tertia hora ». « Tempus est prandii ». (Cod. Sangall. 904, *passim.*) « La nuit tombe, c'est l'heure du souper ». (Thes. Pal. II, p. xx.) — « Quelle pitié d'être comme moi sans autre ami qu'un chien, sans autre serviteur que ses propres mains, n'ayant en guise de goblet que son soulier ». (Ms. Harl. 5280, fol. 46*b*.)

L'hypothèse de M. Lindsay, qui voit dans beaucoup de ces *marginalia* des vestiges de « conversations écrites » entre les copistes que la police du scriptorium obligeait au silence, me paraît plausible [1].

A la fin du codex, le scribe ou le miniaturiste manquait rarement de réclamer, dans une souscription humble et pressante, la prière du lecteur. Voici comment s'exprime Mac Regol à la fin de son évangéliaire : « Mac Regol depincxit hoc euangelium. Quicumque legerit et intelligerit istam narrationem orat (*sic*) pro macregnil scriptori ». Bien que souvent plusieurs scribes collaborassent à la transcription d'un même manuscrit, il arrivait parfois que celui qui l'achevait ou bien le chef du scriptorium ne se faisait point scrupule de rédiger la souscription comme s'il avait été seul à écrire le tout [2].

Les scribes se plaignent parfois de la rugosité du parchemin. Celui dont les Irlandais se servirent du VIIe au Xe siècle est généralement beaucoup plus épais que celui employé sur le continent à la même époque. Pourtant le parchemin du livre de Kells est très fin et par endroits même transparent. On employait la peau de mouton, celle de veau et celle de chèvre. On ne se montrait pas très difficile sur la qualité de la matière : le parchemin est parfois troué, quelquefois de méchantes rognures d'un format insuffisant tiennent lieu d'un feuillet. L'instrument employé pour écrire était la plume de cygne, d'oie ou de corbeau [1].

Les écritures irlandaises dérivent des écritures latines. Les Irlandais ont employé deux sortes d'écritures, une semi-onciale d'un type particulier, que caractérise le traitement aigu de certains jambages et de certaines hastes, arrondis dans la semi-onciale romaine, notamment dans les lettres *a*, *f*, *g*, *l*, *r*, et une minuscule grêle et pointue remarquable par la forme de lettres *e*, *f*, *g*, *r*, *s*, par ses majuscules aiguës et par certaines ligatures. La semi-onciale irlandaise s'est probablement formée vers le VIe siècle [2]. Le psautier dit de saint Columba (VIIe siècle ?), celui de Southampton (IXe-Xe siècles), les évangéliaires de Durrow (VIIe siècle), de Kells (VIIIe siècle), le *Codex Usserianus* (VIIe siècle), en sont des spécimens fameux (*fig. 11*). L'antiphonaire de Bangor (680-691), le livre d'Armagh (807), les évangéliaires de Dimma (?), de Mulling (VIIe-VIIIe s.), de Mac Durnan (IXe-Xe siècles), sont écrits en minuscule. Cette minuscule n'a pas beaucoup varié entre le VIIIe siècle et la fin du moyen âge et même les temps modernes. Aussi, de l'aveu de tous les paléographes, la datation des manuscrits irlandais, d'après le seul examen de l'écriture, est-elle une tâche extrêmement ardue [3].

1. W. M. Lindsay, *Early Irish Minuscule Script* (*St Andrews University Publications*, N° VI), Oxford 1910, p. 42. Des mots comme celui-ci « Crion dois si vous le préterez » écrit dans la marge du Cod. 904 de St Gall, p. 210 ne peuvent guère s'expliquer que de cette manière.

2. Lindsay, *op. cit.*, p. 5, 6, 36.

1. W. Reeves, *Early Irish Calligraphy* (*Ulster Journal of Archaeology*, t. VIII, 1860, p. 221, 222, 205), Marg. Stokes, *op. cit.*, p. 89.

2. W. Wattenbach, *Anleitung zur lateinischen Palaeographie*, Leipzig 1886, p. 28-31 ; Thompson, *Handbook of Greek and Latin Palaeography*, London 1893, p. 236-241.

3. Thompson, *op. cit.*, p. 237. Samuel Berger, dans la *Revue Celtique*, t. XI, p. 353, etc.

Il n'y a pas que les bibliothèques des Iles Britanniques qui possèdent des manuscrits irlandais. Celles de Paris, Saint-Gall, Turin, Milan, Dresde, Berne, Karlsruhe, Zurich, Vienne, du Vatican, etc., en conservent un certain nombre et même de très précieux [1]. Quelques-uns ont été apportés d'outre-mer par les *Scotti*. La plupart furent écrits par eux, une fois installés sur le continent, ou leurs talents de copistes étaient très appréciés [2]. De la sorte la *scriptura scottica* devint familière aux continentaux des VIIIe, IXe et Xe siècles. Mais, après l'an 1000, cette écriture perdit peu à peu de sa vogue. On ne sut plus la lire. Plus d'un manuscrit scotique, réputé inutile, fut alors démembré et ses feuillets servirent à relier d'autres manuscrits.

Fig. 7. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. (Lucas de Kerver, fol. 7.)

C'est ainsi qu'en scrutant les vieilles reliures on découvre partois aujourd'hui de précieux fragments de livres liturgiques irlandais [3].

L'écriture anglo-saxonne, qui procède de l'écriture irlandaise, est, dans certains cas, bien difficile à distinguer de celle-ci. Aussi confondit-on, au XVIIe siècle, ces deux écritures nationales sous une dénomination commune, celle de *scriptura saxonica*, créée par Mabillon. C'est seulement au commencement du XIXe siècle, grâce aux patriotiques recherches de Charles O'Conor, bibliothécaire du duc de Buckingham, que fut rétablie la distinction entre les deux écritures insulaires et que furent reconnus les

1. Les relevés de manuscrits de W. Schulze dans *Die Bedeutung der irischschottischen Mönche für die Entstehung der altfranzösischen und mittelalterlichen Wissenschaft* (Centralblatt f. Bibliothekswesen, [illegible] 1889) ne sont [illegible] complets ni toujours exacts.

2. Un catalogue de la bibliothèque de Saint-Gall du IXe siècle (Ms. N. 728) contient [illegible] de *libri scottice scripti* (G. Becker, [illegible] *Catalogi bibliothecarum antiqui*, Bonnae, 1885, p. 43). — Les Irlandais appelaient leur propre écriture *scriptura scotica* (Gaidoz, *Des noms des Scotti*, p. 331 et 332-337). Curiosa que passionnant [illegible] se servirent quelquefois d'écritures [illegible] continental.

3. Les Irlandais ne possédaient pas [illegible] de bois recouverts [illegible] (C. Schmidt, Berger, *Histoire de la Vulgate*, p. [illegible]; Loyalte, *Les [illegible]*, p. [illegible]; Carl Scherer, *Die Codices Bonifatiani in der Landesbibliothek zu Fulda*, [illegible] 1902; Loyalte, 1900, p. 33 et 57).

droits de priorité de la *scriptura scottica* [1].

L'ornementation de manuscrits irlandais, plus encore que les particularités de leurs écritures, mérite de retenir l'attention. Les manuscrits les plus ornés sont les psautiers et les évangéliaires, ces derniers surtout. Le plus ancien évangéliaire irlandais est, sans doute, celui de Durrow, qui date, croit-on, du VIIe siècle. Le plus beau est incontestablement le livre de Kells, lequel est un peu moins ancien (VIIIe siècle). Le plus ancien évangéliaire orné écossais est le livre de Deer (Xe siècle), bien inférieur aux deux précédents à tous points de vue [2].

L'ornementation se présente, dans les évangéliaires, sous diverses formes. On y trouve d'abord la représentation des symboles des quatre Évangélistes *(fig. 13)*. Ils sont généralement réunis tous les quatre sur un même feuillet. Un encadrement fait d'entrelacs, de dessins géométriques ou zoomorphiques, entoure ce feuillet, lequel est divisé par une croix en quatre compartiments où prennent place les quatre symboles. Quelquefois le feuillet est divisé en quatre compartiments triangulaires par une croix de saint André [3]. Le même évangéliaire offre souvent plusieurs répétitions des symboles groupés. Il en est où les symboles figurent séparément, chacun d'eux occupant un feuillet à lui seul [4].

1. Voir sur ce point et sur plusieurs de ceux qui précèdent la lumineuse et pénétrante étude de Ludwig Traube, dans son mémoire *Perrona Scottorum* (*Sitzungsberichte der philos., philol. u. hist. Classe der k. b. Akad. der Wissenschaften zu München*, 1900, p. 470-476 et 520-537).

2. On trouvera de nombreuses reproductions de miniatures de ces manuscrits dans les ouvrages suivants : J. O. Westwood, *Palaeographia sacra pictoria*, London, 1845, du même, *Facsimiles of Miniatures and Ornaments in Anglo-Saxon and Irish Manuscripts*, London, 1868. J. T. Gilbert, *Facsimiles of the National Manuscripts of Ireland*, 5 vol., London, 1874-84. John Stuart, *The Book of Deer* (*Spalding Club*), 1869. J. A. Brunn, *An Inquiry in the Art of the Illuminated Manuscripts of Middle Ages*, *part I, Celtic illuminated Manuscripts*, Stockholm, 1897. *Celtic Ornaments from the Book of Kells*, Dublin & London, 1892-95. T. H. Stanford Robinson, *Celtic Illuminative Art in the Gospel Books of Durrow, Lindisfarne and Kells*, Dublin, 1908.

3. Westwood, *Facsimiles*, pl. 9 ; *Celtic Ornaments*, pl. XXXIX.

4. Comme dans le livre de Durrow, l'évangéliaire de Corpus Christi College, Cambridge, etc.

Le second élément d'ornementation à signaler, c'est le portrait de l'évangéliste, la plupart du temps très grossièrement tracé, qui est placé en tête de chaque évangile *(fig. 9 et 10)*. Il arrive que le symbole de l'évangéliste figure encore quelquefois au-dessus de sa tête [1]. Dans quelques évangéliaires on trouve représentés, indépendamment des dits portraits, quelques sujets bibliques d'un dessin généralement aussi très barbare : c'est par exemple, la Vierge et l'enfant Jésus *(fig. 7)*, Jésus tenté sur le pinacle du temple *(fig. 8)*, Jésus saisi par les Juifs (livre de Kells) [2], c'est le Christ en croix, c'est le Jugement dernier (Évang. de Saint-Gall, N. 57) [3]. Dans les psautiers, on voit David jouant de la harpe (Brit. Mus. *Vitel. F. XI* : IXe-Xe siècle), David et Goliath (*Ibid.*, et dans le psaut. de Southampton : X-XIe siècle) [4].

Une abondante ornementation se présente souvent, en troisième lieu, au commencement de chaque cinquantaine de psaumes dans les psautiers, et, dans les évangéliaires, en tête de chaque évangile ou bien au verset « *Christi autem generatio* », de saint Matthieu (I, 18), ou à quelque autre endroit du texte particulièrement solennel [5]. Les sept ou huit premiers mots de ces passages écrits en capitales fantaisistes tiennent à eux seuls la page tout entière. Les lettres du premier mot — dans le cas du susdit verset de saint Matthieu la forme abrégée XRI = Christi — sont encore plus grandes que le reste *(fig. 12)*. La lettre initiale elle-même est énorme. Son jambage descend presque jusqu'au bas de la page, dont il oc-

1. Notamment dans le livre de S. Chad, conservé à Lichfield (Westwood, *Facsimiles*, pl. 23), dans les mss. de Saint-Gall, N. 51 et 60 (Charles Purton Cooper, *Appendix A to Rymer's Foedera and Supplement to Appendix*, I, 1869), pl. VII, IX et XII.

2. Westwood, *Palaeographia sacra*, pl. I, I (en couleurs), *Palaeographical Society*, I, I, pl. 57, Westwood, *Facsimiles*, pl. 51, II, *Celtic Ornaments*, pl. XII.

3. C. P. Cooper, *Appendix* A, pl. XI, Westwood, *Facsimiles*, pl. 28.

4. Westwood, *Facsimiles*, pl. 51 (n° 7 et 9) et pl. 30.

5. Westwood, *Facsimiles*, pl. 26, 51, *Pal. sacra*, pl. III, *Celtic Ornaments*, pl. X, XXI-XXIII, Gilbert, *Facsimiles*, pl. XI, etc.

cupe toute la gauche, le bas et la droite étant limités par deux tronçons d'encadrements formés de dessins géométriques, d'entrelacs, d'animaux au corps allongé, serpents, lézards, etc.

Les dessins de ces pages, ainsi que ceux des initiales moins ornées, et les autres décorations du manuscrit sont exécutés à la plume et remplis de couleurs au pinceau en teintes plates, avec une sûreté de main prodigieuse[1]. Les couleurs les plus employées sont le vermillon, le jaune et le vert. Jamais l'or n'apparaît dans les manuscrits celtiques. Ces couleurs, mariées avec un goût délicat, produisent le plus bel effet, et conservent encore, après dix, onze et douze siècles, une étonnante fraîcheur[2].

Fig. 8. — TENTATION DE JÉSUS SUR LE PINACLE DU TEMPLE. (Livre de Kells, fol. 202 vo).

Il nous reste maintenant à examiner la structure et le degré d'originalité de chacun des motifs de la grammaire ornementale des Celtes chrétiens, qui se retrouvent sur la pierre et sur le métal aussi bien que sur le parchemin, mais dont certains ont été traités par les miniaturistes avec un bonheur sans égal.

4. Les motifs d'ornementation.

La représentation des êtres vivants et principalement celle de la figure humaine est, nous l'avons déja laissé entendre, le point faible de l'art celtique. Tout sentiment de proportion, de relief, de perspective et d'expression en est absent. Les Evangélistes ont un aspect raide et farouche (*fig. 9 et 10*). Il est parfois difficile de se rendre compte si le miniaturiste les a voulu représenter debout ou assis, tant le dessin est amorphe et rudimentaire. Pas la moindre vraisemblance dans l'arrangement des costumes. Dans les peintures les personnages ont presque toujours l'air d'être enveloppés d'un drap ou de bandelettes. Sur la châsse de saint Moedoc, où la draperie est un peu mieux indiquée, il règne une grande monotonie : chaque série de trois personnages y est vêtue identique-

1. On trouvera dans l'ouvrage cité de Robinson et dans *Celtic Ornaments* une foule de reproductions, dont beaucoup en couleurs, de petites initiales et autres ornements.

2. Sur la composition chimique des couleurs employées dans les mss irlandais, voir W. Reeves, *Ulster Journal of Archæology*, t. VIII, p. 221 et W. N. Hartley *Proceedings of the R. Ir. Acad.*, 2e ser., t. IV, 1885, p. 485-486.

ment de la même manière. Les accessoires sont disposés avec une symétrie toute de fantaisie. Les chevelures sont longues et bouclées. Les narines sont invariablement dessinées de deux spirales, comme si elles étaient vues d'en-bas. Les membres paraissent ankylosés, les mains sont mutilées. On a prétendu discerner je ne sais quelles influences orientales, surtout égyptiennes, dans ces affreuses contrefaçons de la figure humaine [1]. Disons donc tout net avec Auguste Molinier : « Ces personnages sont en bois, et telle des peintures reproduites par Westwood rappelle en laid les pires magots de l'Extrême-Orient. »

Il est de même des exécutions d'un caractère schématique inimaginable. Dans le livre de Deer, par exemple, le corps humain est figuré par un rectangle ou un trapèze surmonté d'un rond, sans indication de bras [2]. Le Christ en croix de la plaque de bronze trouvée à Athlone et conservée au National Museum de Dublin a cette forme avec des bras en plus, — mais quels bras ! — et une tête équivalant au tiers de la hauteur totale du corps [3]. Il est même des cas où l'on croirait à une caricature intentionnelle. Dans le psautier de Southampton, David a une tête d'oiseau [4]. Dans le psautier irlandais du British Museum coté *Vitellius, F. XI*, il a une tête carrée avec un nez et un menton outrageusement pointus [5]. Le Christ en croix de l'évangéliaire de Saint-Gall coté N° *51* a le corps ridiculement entortillé dans un drap d'où émergent des bras coloriés en rouge et des jambes peintes en bleu [6].

Fig. [illegible] — SAINT [illegible]
d'après [illegible] de Mac Durnan [illegible], 113. — Edb. de Lambert.

La faune décorative décèle, la plupart du temps, une ignorance presque aussi complète de l'anatomie et de la science du dessin. La croix de Saint-Madoes (Perthshire) est pourtant entourée de chiens passablement réussis, qui se mordent eux-mêmes ou qui mordent celui qui les précède. Ils ont des queues démesurées enroulées en spirales [7]. Ce sont les animaux aux formes longues, sveltes, élastiques, du type dit *lacertin*, lévriers, serpents, lézards, oiseaux au long cou, aux longues pattes, qui sont le plus fréquemment employés. L'« artiste » étire encore et effilanque leur corps, développe extraordinairement leurs membres, oreilles, langue, queue, aigrelle, les enroule à plaisir,

1 G. Coffey, *op. cit.*, pl. [illegible].

2 Lord Kelly, « Notes de l'Académie des antiquaires suisses, Gesellschaft in Zürich, » [illegible] 1851, trad. par W. Reeves, dans *Ulster Journal of Archæology*, t. VIII, p. 229-230. Lemonnier, « L'art préromanique », dans *Histoire de l'Art* de Michel, Paris, 1905, t. I, p. 314.

3 A. Molinier, *Les manuscrits et la miniature*, Paris, 1892, p. 97.

4 Stuart, *Book of Deer*, pl. [illegible] XII, XV, XX.

1 G. Coffey, *op. cit.*, pl. XVI.

2 Westwood, *Facsimiles*, pl. 30.

3 Westwood, *Facsimiles*, pl. 51. Stuart, *Sculptured Stones of Scotland (Spalding Club)*, Edinburgh, 1867, t. II, p. LXXIV.

4 Westwood, *Facsimiles*, pl. 28.

5 J. Allen, *Celtic Art*, planche en face de p. 182.

les entrelace et les noue de la plus singulière manière. Quand il s'agit de dessiner un animal au naturel ou isolément, c'est un insuccès complet [1]. Parmi les symboles des évangélistes du livre de Durrow, on voit un veau, triangulaire et un lion bipède. Mais dès qu'il n'y a plus à copier les êtres et les choses qui sont dans la nature, qu'il faut, au contraire, tirer de son imagination et de sa fantaisie des combinaisons de lignes compliquées et variées, l'artisan celtique, soit qu'il fasse œuvre de sculpteur sur pierre, de décorateur sur métal ou de miniaturiste, se sent tout de suite dans son élément. C'est alors que se révèlent ses qualités de fécondité, d'ingéniosité, de patience et de précision merveilleuses, c'est alors qu'il atteint à l'art véritable. Il excelle dans le traitement diversifié à l'infini d'ornements géométriques à base de T, de Z ou de bras de croix gammée, que les archéologues des Iles Britanniques désignent des noms de *step-patterns*, *key-patterns* dessins dont l'élément primordial est en forme de marche d'escalier, en forme de panneton de clef, et que l'un d'eux, feu Romilly Allen, a si bien su détailler et analyser [2]. Les artistes irlandais ont complètement innové dans ce domaine. Au surplus, s'ils n'ont pas été les premiers à introduire dans l'art ornemental la spirale et l'entrelacs [1], leur fantaisie en a su faire une application si heureuse, si étendue, si déliée que c'est grâce à l'imitation des ornements irlandais par les écoles anglo-saxonne et franco-saxonne que ces motifs sont entrés dans le répertoire artistique de l'Occident. En ce sens il n'est pas téméraire d'écrire que, si l'effort graphique qui s'est épanoui dans le livre de Kells ne s'était pas produit, le livre de Lindisfarne n'eût jamais réalisé ce genre et ce degré de beauté qu'on y admire ni non plus les plus estimées de nos peintures françaises sur vélin des IXe et Xe siècles.

Fig. 10. — « SAINT MATTHIEU »
(Evangéliaire de Mac Durnan, fol. 4vo. — Bibl. de Lambeth.)

L'entrelacs est, à coup sûr, le motif le plus caractéristique de l'ornementation celtique. Les artistes en ont tiré un parti merveilleux. On est frappé d'étonnement devant ces labyrinthes de rubans, de lanières qui se déroulent à l'infini, se croisent et s'entrecroisent sans que jamais, dans ces enchevêtrements de lignes extrêmement complexes et variés, l'œil soit trouble

1. Westwood, *Facsimiles*, passim. Voir aussi les symboles représentés sur le *Cumdach* de St. Moluisse (Marg. Stokes, *op. cit.*, p. 93; G. Coffey, *op. cit.*, pl. VIII). — Sur les motifs zoomorphiques employés dans les manuscrits et dans le travail des métaux en Irlande, voir Bernhard Sahn, *Thierornamentik*, *Thierornamentik*, Stockholm, 1904.

2. R. Allen, *Celtic Art*, ch. VIII; R. Allen & Anderson, *Early Christian Monuments of Scotland*, p. [illegible].

1. Sur l'emploi de la spirale et de l'entrelacs dans l'antiquité classique, voir Eugène Müntz, *La tapisserie italienne au XIVe siècle*, mémoire inséré dans les *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge* (Paris, 1887) de cet auteur, du même *Recherches sur l'origine des ornements connus sous le nom d'entrelacs dans l'art celtique* (Am., p. 243-245). Le [illegible] *op. cit.*, p. [illegible] sq. R. Allen, *Celtic Art*, ch. VII; G. Coffey, *op. cit.*, p. [illegible]

par une impression de désordre ou d'emmêlement. Le goût de l'entrelacs était si familier au génie artistique des Celtes qu'ils en ont même formé des combinaisons avec des êtres vivants. On trouve des bras, des jambes, des chevelures, des barbes entrelacées et nattées [1]. Sur la pierre de Meigle (Perthshire), quatre hommes nus sont disposés en forme de swastika, chacun tenant la jambe de son suivant, les jambes s'entrecroisant à angle droit [2]. Dans l'évangéliaire de Mac Regol, deux individus nus ont leurs jambes et leurs doigts immensément allongés entrecroisés en diagonale [3]. Les entrelacements d'oiseaux, cygnes, paons, cigognes, ou de serpents, produisent souvent un joli effet décoratif [4]. Remarque capitale : l'art celtique authentique n'a absolument rien tiré du règne végétal, lequel, au contraire, a été mis à contribution par les écoles anglo-saxonne et franco-saxonne [5].

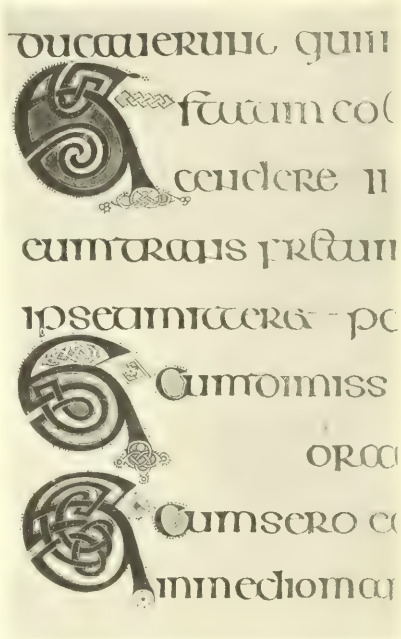


Fig. 11. — Lettres initiales du livre de Kells. (Mus., Ms. 14-47. Fol. 143 v°.)

Pour terminer, reproduisons ici une double appréciation portée, à sept siècles de distance, sur les travaux de plume et de pinceau irlandais. La première émane de Giraud le Cambrien, qui eut l'occasion d'examiner, à Kildare, au cours de son voyage d'Irlande, un manuscrit enluminé. « C'e livre, dit-il, qui contient les quatre Évangiles, offre presque autant de figures diverses et diversement coloriées que de pages. On y voit la face de la majesté divine divinement représentée, les symboles mystiques des évangélistes portant six, quatre ou deux ailes. C'est l'aigle, c'est le bœuf, c'est le visage de l'homme et la tête du lion, d'autres figures encore en nombre presque infini. A regarder superficiellement et comme à la dérobée ces peintures, on est plus frappé de leurs défauts que de leur beauté, et nulle subtilité ne se remarque dans cet art, où cependant tout est subtil. Que si, au contraire, on fixe attentivement le regard sur ces pages et que l'on s'attache à en scruter minutieusement les arcanes, on aperçoit des entrelacs si délicats et si subtils, si fins et si serrés, si entrecroisés et entremêlés, et d'un coloris si frais, que toutes ces beautés semblent plutôt attribuables à la diligence des anges qu'à une main d'homme. Plus de fois et plus attentivement je considérais ces merveilles, plus mon étonnement redoublait et plus j'éprouvais le

1. Voir notamment les planches de Durrow et de Kells dans Robinson, *Celtic Illuminative Art*.

2. R. Allen, *Celtic Art*, p. 1 (en face de p. 288).

3. Planche dans l'*Archæological Journal*, t. XV, 18 (en face de la p. 291).

4. *Ibid.*, et R. Sullivan, *op. cit.*, nos 727-729.

5. J. O. Westwood, *On the distinctive Characters of the various Styles of Ornamentation employed by the early British, Anglo-Saxon and Irish Artists* (*Archæological Journal*, t. XV, p. 286). — M. Unger, *La miniature irlandaise, son origine et son développement* (*Revue celtique*, t. I, 1870, p. 15).

désir de les admirer encore et encore [1]. »

Voici maintenant l'appréciation d'un paléographe qui a passé une bonne partie de sa vie à étudier les manuscrits irlandais et anglo-saxons, John Obadiah Westwood : « J'ai examiné pendant des heures à la loupe les pages des évangéliaires de Lindisfarne et de Kells, sans y découvrir une ligne fausse, un entrelacs irrégulier. Quand on considère qu'une foule de ces dessins consistent en spirales et que telle est leur ténuité qu'il est impossible que l'artiste ait pu faire usage du compas, on se demande quels yeux et surtout quels instruments il a fallu pour exécuter de tels prodiges.

Voici qui donnera une idée de la minutie de détails de cette ornementation : dans l'espace d'un dessin du livre d'Armagh mesurant à peine deux centimètres de long sur six millimètres de large, je n'ai pas compté moins de 158 entrecroisements d'un mince ruban formé de lignes noires et blanches serpentant sur un fond noir [1]. »

Fig. 12. — « CHRISTI AUTEM GENERATIO » (Matt., I, 18). (Livre de Kells, fol. 34[illegible]).

En traduisant ces lignes je me rappelle avoir lu, dans la marge d'un manuscrit irlandais du British Museum [2], ces mots tracés

1. Gérard, *Topographia Hibernica*, n° 38, *Opera*, t. V, p. 123-124.

1. Westwood, *On the distinctive Characters of Irish Ivories*, t. X, p. 278).

2. Évangéliaire de Maelburgte (Ms. Harl. 1802, fol. 56).

par le scribe en lettres extrêmement fines, à peine lisibles à l'œil nu ». Si je l'avais voulu, j'aurais pu écrire tout le traité comme cela ».

Puis le goût étrangement prononcé des Celtes du moyen-âge, mais particulièrement des Irlandais, pour les choses ésotériques et compliquées, pour les énigmes, pour la cryptographie, pour le rare et le singulier, me revient à l'esprit, et je me demande, en fin de compte, si le désir d'étonner le vulgaire par des tours de force prodigieux n'a pas été le principe générateur de tout leur système esthétique. Si telle fut leur ambition, on voit qu'ils sont arrivés à leurs fins.

L. Gougaud.

Addenda. Sur les plus anciennes croix de carrefours et les grands calvaires de Bretagne, voir J. M. Abgrall, *Les croix et calvaires du Finistère* (*Bulletin monumental*, t. LXXI, 1902, p. 175). — Photographie du calvaire de Plougastel-Daoulas dans *Les Quinze jours du tour de France* du 1er octobre 1905, p. 402.

Age de l'ossuaire de Tregastel (Côtes-du-Nord) dans Ch. Brossard, *Géographie pittoresque et monumentale de la France*, t. II, p. 83.

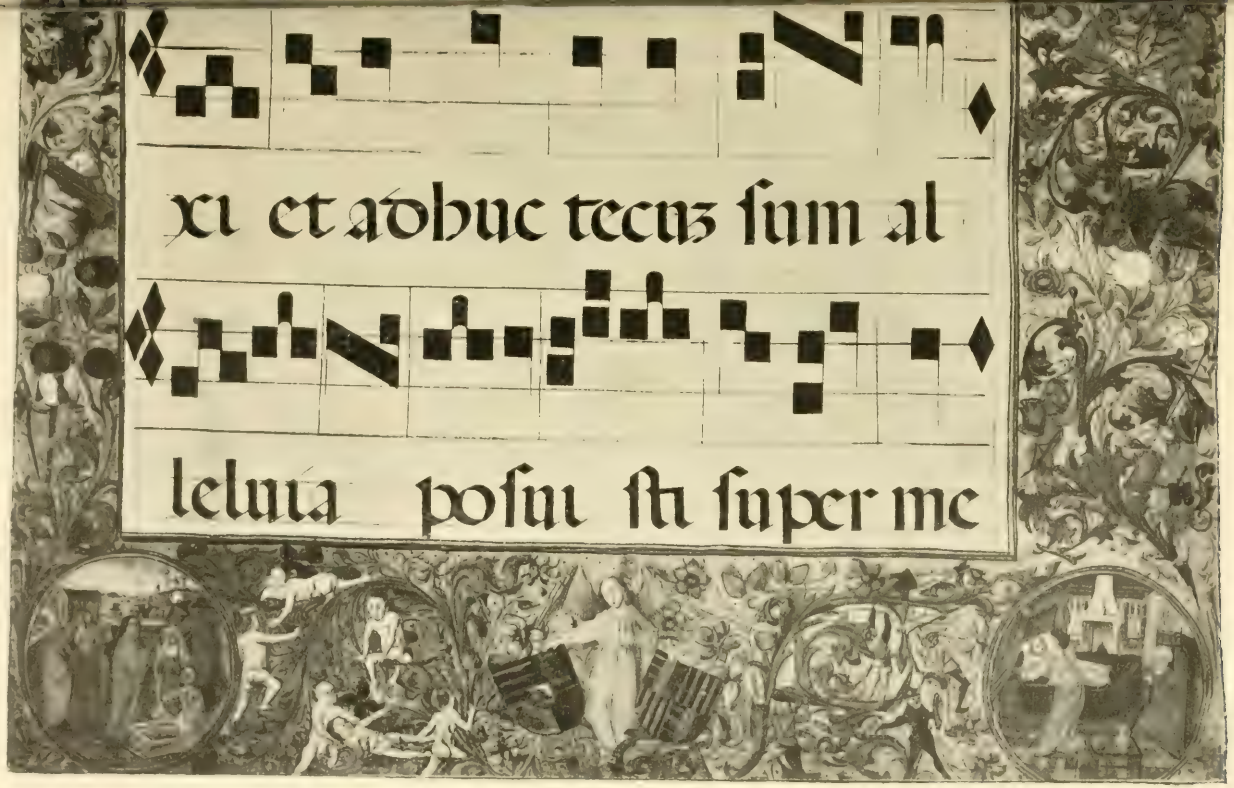
Rares sont les églises bretonnes qui ont une chaire extérieure. Voir une photographie de celle du Guerno « vieille de près de mille ans », d'après M. Ch. Genaux, dans *Les quinze jours du tour de France* du 1er sep. 1905, p. LXII.

Sur les croix de l'île de Man, consulter, en outre, P. M. C. Kermode, *Manx Crosses*, London, 1907.

M. Abgrall a donné une étude sur les clochettes bretonnes, dont il est parlé à la page 96 dans le *Bulletin de la soc. archéol. du Finistère*, t. XXII, 1895, p. 17-23.

Fig. 13. — LION, SYMBOLE DE SAINT MARC
(Ivoire ancien de Maillezais. M. Hoel Roz, del. 1907).

e
ſur



ANTIPHONAIRE AUX ARMES DE MATHIAS CORVIN ET DE BÉATRICE D'ARAGON.
(Bibliothèque impériale de Vienne, Cod. 1769.)

LES MINIATURISTES DE MATHIAS CORVIN [1]

On sait qu'en 1476, Mathias Corvin épousait Béatrice d'Aragon. Béatrice était la digne petite-fille de cet Alphonse d'Aragon qui considérait comme perdus les jours qu'il n'avait pas consacrés à la lecture, et qui avait pour emblème un livre ouvert, ainsi qu'on le voit au revers de la médaille que fit de lui Vittore Pisano. Vespasiano a consacré un éloge ému à ce prince bibliophile [2]. Sous son règne, Naples devint une sorte d'atelier international où travaillèrent côte à côte des artistes florentins, lombards, italiens du sud, espagnols, flamands et allemands.

Ferdinand d'Aragon, le père de Beatrice, continua les traditions d'Alphonse. Béatrice elle-même, encore tout enfant, lisait Virgile et Ovide. Comment n'aurait-elle pas aimé les livres? On lui avait choisi pour gouvernante Nardella Parmesana, la femme de l'enlumineur Sabatino Viola. Le mari et la femme la suivirent à Buda. Par la suite, Béatrice les gratifia d'un domaine [3].

Dans son voyage en Hongrie, Beatrice emportait un manuel de philosophie pratique, composé à son intention par le digne Diomede Carafa, copié et enluminé par Giovanni Marco Cynico [1].

Giovanni Marco était originaire de Parme. C'est pour marquer son admiration envers Diogène le Cynique qu'il avait adopté son surnom. Après un stage chez le célèbre calligraphe Pietro Strozzi à Florence, on le trouve à partir de 1467 au service de la cour de Naples. Il y était fort apprécié : il y jouissait même d'une certaine intimité. Voici comment il signe un manuscrit *De Re Uxoria* de Barbarus, qu'il avait copié pour le roi Ferdinand.

Joannes. M. Cynicus
Parmensis. uxoris
nescius. at. cupidus.
Ferdinando. Arago
nie. regi. Italico. pa
cis. et. militiae. victo
ri. semper invictissi
mo. humiliter excrip
sit. anno. Salutis
MCCCCLXXII.

Perpetuo vale Ferdinande Caesar
et patriae pater Aug°. Cynici memor [2].

Il semble que Cynico ait été une sorte de surintendant des copistes et des enlumineurs

1. Voir *Revue*, 1911, p. 1.
2. *Vite*, I, p. 65 et II, p. 53.
3. Berzeviczy, *La Reine Beatrice*, Budapest, 1908, p. 388 (en hongrois). Cette excellente biographie doit paraître prochainement en traduction française.

1. Diomedes Carafa, *De Institutione civium ad Beatricem Ungarorum Panormitae Regina*. Bibliothèque de France, Ms. 1654. — V. Cruice, *Memoriale di Beatrice d'Aragona*, Napoli, 1890, et *Revue Bibliographique Hongroise*, 1890.
2. Bibliothèque de Valence, n° 38. Je dois cette inscription à l'obligeance de M. Eugène Albertini.

instrum suo cellis
xxxvm. De debito quod abbas archebius manuum suarum labore pro manu dissoluit.
xxxix. Qua simulatione cuiusdam senis abbati simeoni cum ocriosus esset opus manuum sit prouisum.
xl. De pueris qui deferentes .xo egrotantem fratis non degustatis cibum fame in heremo defecerunt.
xli. Sententia abbatis machari de obseruantia monachi uel tanq̃ diuinissime uirtutis uel tanq̃ quotidie mortium.

Explicunt capitula

Incipit liber quintus de spiritu castrimargie.

Transitis de institutis cenobiorum .xo collationem octo principalium uiciorum.

Capitulum primum

Ultimis nobis in uante deo liberiste procuritur Nam post quatuor libellos qui super institutis monachorum digesti sunt nunc arripere collationem aduersus octo principalia uicia uestris orationibus domino confortante disponimus .xo est primum castrimargie que interpretatur gule concupiscentia .secundum fornicationis .tertium philargyrie quod intel

CASSIANUS DE INSTITUTIS COENOBIORUM

de la cour napolitaine[1]. Il fournissait aussi des manuscrits au prince Acquaviva, au prélat hongrois Thomas de Debrenthe et à d'autres amateurs[2]. En 1472, il touchait 20 ducats de deux Cicéron, qu'il avait copiés pour la princesse Beatrice[3]. Même après le départ de celle-ci pour la Hongrie, Cynico continua de lui livrer des manuscrits. Dans un exemplaire du *De Re Militaria* de Valturius, aux armes de Corvin, à la bibliothèque de Dresde, on lit : *Joannes M. Cynicus pieri curavit.*

Sur ses vieux jours, ainsi que tant d'autres de ses confrères, Cynico se déclara partisan de l'imprimerie, et il dédia à la reine Béatrice un ouvrage de Robertus Caracciolus, sorti par ses soins des presses de Mathias Moravus et de Petro Molnis[4].

Il y avait donc des relations très suivies entre les deux cours bibliophiles de Buda et de Naples. Les livres des rois aragonais provenaient en partie de Florence et étaient exécutés par ces mêmes scribes et enlumineurs florentins qui travaillaient également pour Mathias Corvin. Mais on devait de nombreux manuscrits de la bibliothèque des Aragons aux copistes et enlumineurs que ces princes avaient réunis à Naples. Les livres de comptes des Aragons ont conservé des renseignements précieux sur les travaux de ces enlumineurs[5]. Léopold Delisle, dans son classique *Cabinet des manuscrits*, leur a consacré un chapitre très documenté. L'éminent bibliographe Mazzantinti a essayé de reconstituer cette fameuse librairie de Naples, aujourd'hui dispersée à Paris, à Vienne, à Valence et dans bien d'autres villes. Mais jusqu'ici, on n'a pas entrepris de définir toutes les particularités des maîtres miniaturistes napolitains et de compléter les renseignements que nous trouvons dans les comptes par des documents photographiques.

Or, parmi les manuscrits de Mathias Corvin, on distingue un groupe enluminé dans un style d'une évidente origine italienne, mais très différent de toutes les manières connues.

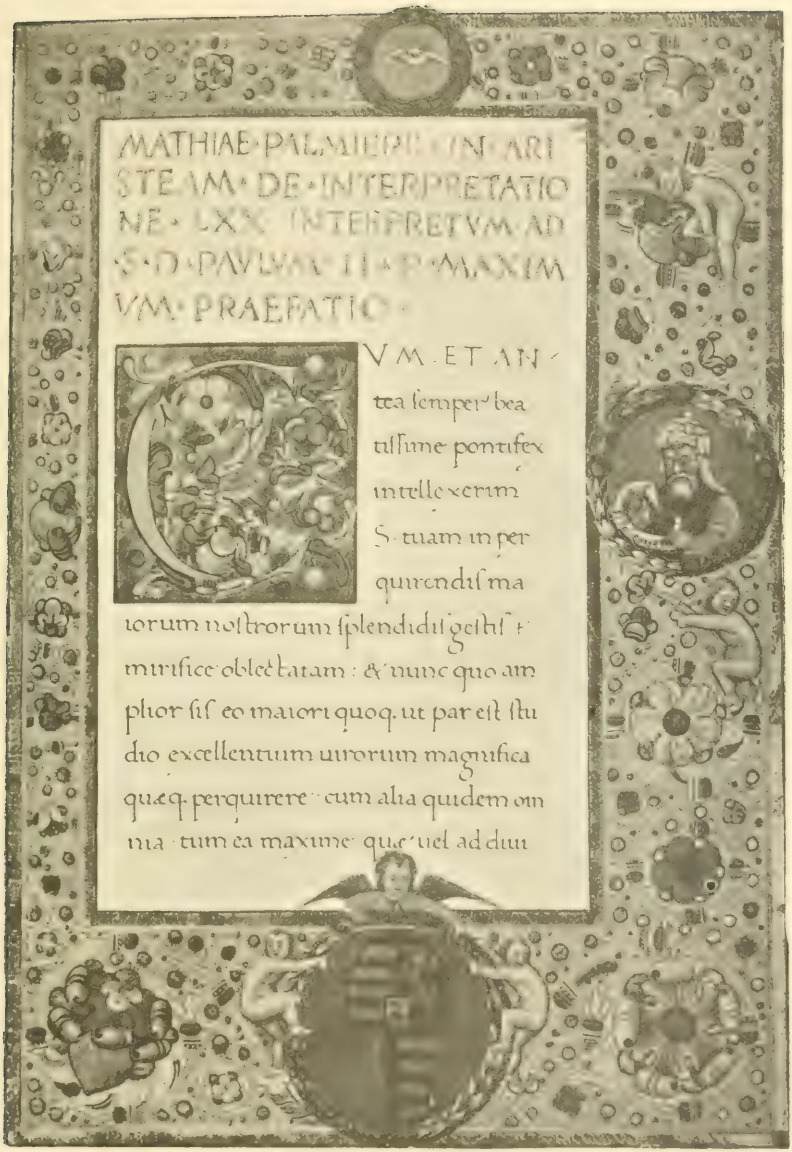
Au frontispice d'un volume de la Bibliothèque royale de Munich, aux armes de Corvin[1] (*fig.* ci-contre), on remarque une décoration marginale composée de fleurs reliées entre elles par des rinceaux dorés. Ces ornements n'ont rien de remarquable. On les retrouve souvent dans les manuscrits de l'époque. Mais les angelots, qui se jouent dans ces frondaisons et sur la couronne qui entoure l'écusson aux armes de Corvin, offrent un type tout à fait singulier. Ce sont des *putti* à cheveux jaunes, les yeux pochés ; l'ombre de leur corps est grisâtre. Ils ont une ressemblance de famille avec ce Ptolémée qui les regarde de son médaillon entouré de lauriers. C'est un vieillard lippu à lourdes paupières et à pommettes saillantes. On retrouve ce type dans un magnifique volume de la Bibliothèque nationale, à Paris, le Cassianus aux armes de Corvin et d'Aragon[2] (voy. l'initiale au début).

La première page de ce volume (*fig.* p. 111) est ornée d'un encadrement somptueux. Des angelots s'y balancent parmi des fleurs, des fruits, des oiseaux, des cornes d'abondance d'où sortent des flammes. Des deux côtés dans des guirlandes fleuries, on aperçoit le profil d'un ecclésiastique et le portrait d'un moine encapuchonné. Dans le haut, deux anges présentent un cartouche avec le mot : *Prephatio.* Au bas, deux autres anges, vêtus de tissus transparents, soutiennent une lourde couronne de fleurs et de fruits, dans laquelle paraît Dieu le Père.

Au-dessus du texte, écrit sur deux colonnes, en lettres d'or sur fond vert, on remar-

1. M. Mazzantinti, *La Biblioteca dei Re d'Aragonia in Napoli*, Rocca S. Casciano, 1897, p. 84.
2. V. *Revue Bibliographique Hongroise*, 1890, p. 369 et V. de Marinis, Florence, Catalogue VIII, n° 25.
3. Mazzantinti, *Op. cit.*, p. LX.
4. Cette dédicace est réimprimée chez Apponyi, Hungarica, n° 15. Cynico fit aussi imprimer un ouvrage de saint Antoine qu'il dédia à Dionicio Carafa. V. Pellechet, 859.
5. V. Barone, *Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dal 1460 al 1501*, Archivio Storico Napoletano, 1884-85.

1. *Mathiae Pannonii in Aristeam*, Cod. Lat. 627.
2. *De Institutis coenobiorum*, ms. lat. 2129. Voy. sur les armes d'Aragon, Delisle, *op. cit.*, I, 223.



MATHIAE·PALMERII·IN·ARI
STEAM·DE·INTERPRETATIO
NE·LXX·INTERPRETVM·AD
S·D·PAVLVM·II·P·MAXIM
VM·PRAEFATIO·

CVM·ET·AN·
tea semper·bea
tissime·pontifex
intellexerim
S·tuam·in per
quirendis·ma
iorum·nostrorum·splendidis·gestis·
mirifice·oblectatam: & nunc quo am
plior·sis·eo maiori·quoq·ut par·est·stu
dio·excellentium·virorum·magnifica
quaeq·perquirere·cum·alia·quidem·om
nia·tum·ea·maxime·quae·uel·ad·diui

MATHIAE·PALMERII·IN·ARISTEAM·[illegible]

que une grande miniature qui représente la vie des cénobites de la Thébaïde. Le fond du cadre est d'un rouge intense. Dans la grande miniature, c'est l'or qui domine, non pas gauche, comme dans les miniatures du moyen âge, mais traité en couleur. On est frappé par l'éclat de ces tons, qui rappelle celui des émaux, ainsi que l'a remarqué très justement M. Dorez [1].

Dans le haut de l'encadrement, on voit les aigles blancs de Wladislas II, le successeur de Mathias Corvin, et on lit son nom sur les lieus des guirlandes. Mais ces armes et ce nom ont été superposés après la mort de Mathias. Au folio 40 recto (*pg.* p. 110), on a oublié d'effacer son chiffre : M. R. (Mathias Rex). Ce volume contient encore de nombreux encadrements, tous dans des tons éclatants : ce sont des feuilles d'acanthe rouge et or sur fond noir, ou bien tout en or se détachant sur un fond violet sombre.

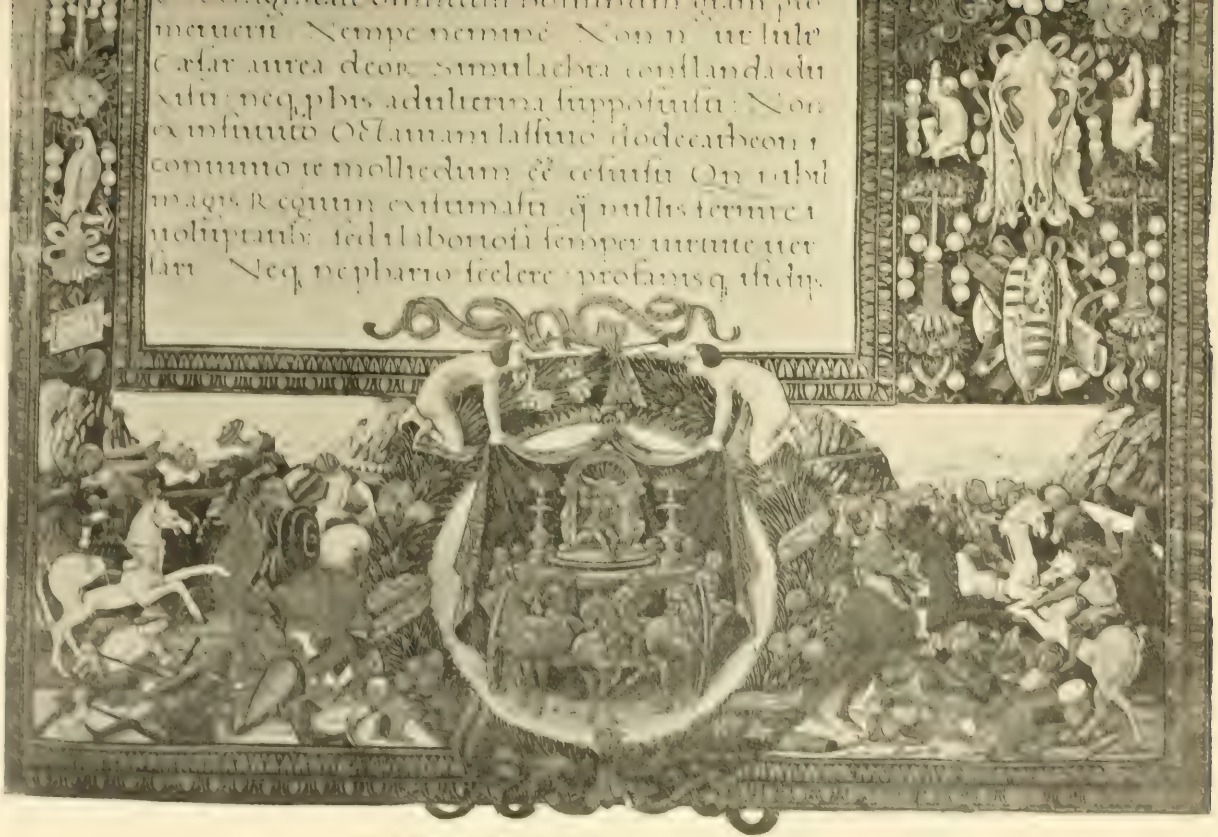
LETTRE DE L'ANTIPHONAIRE AUX ARMES DE MATHIAS CORVIN ET DE BÉATRICE D'ARAGON
(Bibliothèque impériale de Vienne, cod. 1767.)

Au verso du folio 123, on lit l'inscription en lettres dorées sur un fond mauve : *Divi Matthie invictissimi Ungarie et Bavarie Regis impensa. Opus a Petro de abbatis Burdelagensi cive scriptum.*

[1] Dorez, *Les Manuscrits à peintures de Lord Leicester*, Paris, 1908, p. 98.

DIVO MATTHIE [illegible] BOEMIAE
REGI PRINCIPI INVIC. ANTONII BONFA-
TRAEMONTI [illegible] IN ARCHIEPC. IVRAM ANTO-
NII VERVLENI [illegible] PRAEFATIO.
[illegible] FELICITER.

Redebam dum Wathis Princeps inuictissime ad equiparandam tuorum Romanorum gesta & ad comparandam immortalitatem te fausto arti bellicae sapiaq; tua nōs iuuidicasse. Neq; aliud quicq; W.T. amplius requirendum. Cum hae duo potissima sint Imperatorum ornamenta & expeditissimum iter ad gloriam immortalem. Quem legimus: aut uidimus qui tot triumphis claruerit: tot opima spolia reuulerit: tantum sanguinis pro Christiana fide fuderit: tantaq; strage Barbaram inuidiam afflixerit: qui tanta q. sapia regnauit: tanta prudentia cuncta disposuerit: tanta fortu



PHARETE INTRODUCTIO IN ARCHITECTURAM

(Bibliothèque de Saint Marc à Venise)

Ce Pierre de Bordeaux, appelé aussi Pierre le Français ou Burdeo, figure plusieurs fois dans les comptes des rois de Naples. En 1480, il est nommé copiste de la bibliothèque royale [1]. En 1484, il copie un ouvrage de saint Thomas d'Aquin pour Jean d'Aragon, beau-frère de Mathias [2]. Nommé légat apostolique pour la Hongrie, Jean d'Aragon partit pour Buda en décembre 1479 et y retourna plusieurs fois. C'est peut-être à sa suite que Pierre de Bordeaux vint en Hongrie ou c'est peut-être à Naples qu'il exécuta ce manuscrit pour Mathias.

J'ai trouvé trois autres manuscrits enluminés par le maître du Cassianus. D'abord, l'Evangelistarium de Holkham Hall, que M. Léon Dorez a minutieusement étudié dans sa belle publication consacrée à cette bibliothèque [3] ; ensuite un ouvrage de Bède le Vénérable à Munich [4], tous les deux aux armes de Corvin, enfin un Psautier de la bibliothèque du Musée National de Budapest, aux armes du prélat hongrois Urbain de Nagylucse [5].

Toute une série de manuscrits corviniens provient du même atelier que le Cassianus. Ils présentent le même coloris et les mêmes visages ; l'ornementation seulement est différente. Nous citerons, par exemple, le Ptolémée de la Bibliothèque Impériale de Vienne [6]. Le portrait de l'auteur que l'on aperçoit dans la lettre initiale du frontispice et les figures qui animent l'encadrement ont exactement les traits des personnages du Cassianus. Quant à la décoration assez lourde et toute en or, elle rappelle la façon des enlumineurs de l'Italie méridionale, qui travaillèrent pour le fameux général de Ferdinand d'Aragon, Andrea Matteo Acquaviva [7].

Un des manuscrits les plus curieux de ce groupe est le Traité d'Architecture de Filarète, traduit en latin et dédié à Mathias par Bonfini, son historiographe [1]. La dédicace de Bonfini est encadrée d'une bordure aux tonalités violentes qui caractérisent cette école (*pl. v*). Mais la décoration est encore plus riche que celle des manuscrits mentionnés plus haut. C'est un fouillis de fleurs, de fruits, de bucranes, d'oiseaux, d'angelots, d'armoiries et de trophées, sous lesquelles on remarque un cartouche avec l'inscription : *Matthiae Corvini Trophea*. Dans le haut de la page, de deux côtés de l'écusson aux armes du roi, le peintre a représenté deux châteaux-forts, qui me semblent imaginaires. Dans le bas, se déroule une bataille équestre. Cette mêlée est divisée par un baldaquin que soutiennent deux *putti* et sous lequel s'avance un char de triomphe. Ce triomphateur, c'est Mathias Corvin. Il est aussi représenté avec un profil idéalisé d'empereur romain dans un des médaillons de l'encadrement.

La décoration du folio 5 recto, où commence le texte de Filarète est moins riche, mais plus délicate. Dans le bas, on voit une petite scène très vivante : la construction d'un palais. Dans un médaillon de l'encadrement se dressent les tours d'une ville, au premier plan un joli paysage fluvial.

Tout à coup l'ornementation de ce livre change de caractère. Au folio 9 recto, on voit deux mains qui sortent de larges manches à franges : elles reposent sur une toile verte. C'est là incontestablement de la peinture flamande. Les pages suivantes du volume sont décorées dans le même style.

Bonfini entrait en décembre 1486 au service de Mathias. Il raconte lui-même, qu'il mit trois mois à traduire le Traité d'Architecture [2]. Il est donc probable qu'on enlumi-

1 Mazzatinti, *op. cit.*, p. LXXIV.
2 Mazzatinti, *op. cit.*, n. 577.
3 Dorez, *op. cit.*, p. 98, pl. LIX.
4 Cod. Lat. 175.
5 V. *Revue Lybica*, [illegible], p. 186, p. 193.
6 Cod. 24.
7 C. C. Hermann Julius Hermann, Miniaturhandschriften aus den Bibliothek des Herzogs André Matteo III Acquaviva d'Aragona, *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1898, p. 147-216.

1 Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, cod. XIII, n° 2. Ce volume provient du couvent de S. Giovanni e Paolo. La dédicace est remplacée chez Michel Herodius, *Antiquitatum ad Historiam, ceremoniarum ac Hungariae spectantia*, Budapest, 1983, p. 42. Sur le Traité de Filarète, cf. Lazzaroni e Muñoz, *Filarete*, Rome, 1908.
2 Bonfini, *Decades*, IV, VII, p. 648.

na ce manuscrit à Buda, et, vu l'impatience de bibliophile du roi, dans le courant de l'année 1487.

Mais bien que l'influence de Beatrice d'Aragon, les relations très intimes qui existaient entre les cours de Buda et de Naples, et le fait que le copiste du Cassianus, Pierre de Bordeaux, était aux gages des Aragon, aient suggéré l'hypothèse que c'est à Naples qu'il faut chercher la filiation du maître du Cassianus, je n'ai pas réussi jusqu'ici à retrouver le style de ce miniaturiste ni dans les manuscrits aragonais de Paris, de Vienne et de Naples, ni dans les miniatures de la bibliothèque de Valence, que M. Eugène Albertini a bien voulu photographier pour moi. Nous

[illegible] ANDRÉ, AVEC AVOINS ET MATHIAS CORVIN, [illegible] DE VIENNE ET D'AVIGNON
[illegible] de Vienne [illegible] 1479

MISSEL DE MATHIAS CORVIN

voilà en face de ces énigmes que l'on ne rencontre que trop souvent en étudiant l'histoire de la miniature.

L'évêque Nicolas Olah, un des plus fameux humanistes du XVIe siècle, rapporte dans son livre *Hungaria*, que Mathias Corvin entretenait à Buda une trentaine de copistes et d'enlumineurs. Il connut lui-même leur chef, le dalmate Félix de Raguse, érudit de grand mérite, qui s'entendait aussi à la peinture [1]. Il semble que ce Félix de Raguse exerçait les mêmes fonctions à Buda que Cyriaco à Naples : il surveillait les copistes et donnait des instructions aux enlumineurs et miniaturistes. On connaît le nom d'un de ces peintres de miniatures : Blandus, *miniator*, que Mathias Corvin avait envoyé en 1471 en Italie, pour lui acheter des livres [2]. Il est fort probable que l'enlumineur Sabatino Viola, qui était venu en Hongrie à la suite de la reine Béatrice, travaillait aussi dans cet atelier.

Une question se pose : quels sont les manuscrits corviniens qui sortent de cet atelier de Buda ?

Dans le précédent article, nous avons déjà signalé un manuscrit de la bibliothèque de Vienne [3], décoré par un Florentin et un indigène. Ensuite, on pourrait prendre en considération une série de volumes corviniens qui offrent un curieux mélange d'art italien et d'art septentrional. La Bibliothèque impériale de Vienne possède un Antiphonaire aux armes de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon [4]. Le texte commence par une grande miniature qui représente la Résurrection *(pl.)*. Au pied du sépulcre, un soldat tient un écusson avec la toison d'or et trois étoiles. L'encadrement est animé de scènes de chasses, de guerriers et d'angelots. Dans les coins, on voit des médaillons avec des scènes tirées de l'histoire sainte. Le tout est d'un caractère tel que l'on croirait avoir sous les yeux une miniature flamande. Les lettrines des pages suivantes renferment des paysages dont le sentiment rappelle l'école de Bohême *(fig.* p. 114).

Enfin, au recto du septième folio, on voit une miniature que l'on attribuerait à première vue à un excellent enlumineur florentin. Elle représente l'entrée des Juifs dans la terre promise *(fig.* p. 116). Dieu le Père, qui les bénit, est entouré d'une couronne de petits anges lie de vin que l'on aperçoit si souvent dans les tableaux florentins du *quattrocento*. Mais ce n'est pas seulement la Bible qui inspira l'enlumineur, car, dans le haut d'une colonne, on reconnaît Hercule enfant, au moment où il étrangle le serpent.

Un examen minutieux nous avertit cependant que nous avons probablement ici une copie, mais une copie d'un prodigieux modèle italien.

L'imitation de modèles italiens par des maîtres d'une imagination et d'un métier tout à fait différents, est encore plus évidente dans le Missel de Mathias Corvin, conservé à la Vaticane [1]. Sur son frontispice, que nous reproduisons (p. 117), dans la grande miniature qui surmonte le texte, on reconnaît David, agenouillé entre deux édifices singuliers. Le premier est un temple maintenu par une feuille d'acanthe. Une sorte de pont recouvert d'un toit relie ce bâtiment à l'extrémité d'une tour à quatre étages. A travers les colonnes ouvertes de cette tour, on aperçoit saint Sébastien. De l'édifice d'en face, deux arbalétriers lui décochent des flèches. Dans le haut, Dieu le Père plane entouré d'anges. Un paysage forme le fond du tableau. Ce Dieu le Père, David, les angelots de la décoration

1 Anonyi a maioribus, Mathiam regem, dum viveret, dimisse semper ad triginta servos amanuenses, pingendi peritos, quorum ego pictorque, illo mortuo, noveram Horum erant opera omnes ferè et Graeci et Latini codices conscripti. Praefectus his Felix Ragusinus Dalmata, et ipse cum senex, mihi cognitus, qui non modo Graece et Latine sed Chaldaice et Arabice doctus; praeterea in ipso quoque pictori exercitatus sedulo adverterbat, ne quis error in describendis libris committeretur. Nicolai Olahi *Hungaria* Vindobonae 1763 p. 20. L'édition originale de cet ouvrage date de 1536.

2 V. *Revue Hongroise d'archéologie* 1878 p. 71.

3 Cod. 2363.

4 Cod. 1769.

1 Cod. Urb. 151, 110.

MISSEL DE MATHIAS CORVIN.

Laargmale ont bien les traits des personnages du Cassianus, mais exécutés par la main pesante d'un imitateur. Ce maître a une manière caractéristique de traiter les draperies. Elles ont des plis anguleux, et pourtant elles moulent et accusent les formes, ainsi qu'on le voit dans la miniature en pleine page de la Mise en Croix, que nous donnons ici également (p. 119). Cette scène n'a rien d'italien. Les personnages ont des traits d'une fantaisie étrange, des mouvements d'un tragique sauvage. Les pages suivantes de ce Missel sont décorées de manières différentes, et l'on y trouve des réminiscences de presque tous les styles des miniatures corviniennes. Sans doute, c'est là une œuvre collective, sortie de l'atelier de Bude.

Cet atelier n'était probablement pas unique dans cette ville, de même que Mathias n'y était point le seul bibliophile. Toute une génération de prélats et de seigneurs amateurs de beaux livres se formait dans son entourage. Son successeur, Wladislas II, n'était pas un grand lettré, néanmoins il confera la noblesse à un certain « Joannes scriptor » et paya de fortes sommes pour des travaux d'enluminure à Philippe, abbé de Madocsa. Le plus beau volume qui reste de ses livres, une histoire des empereurs turcs, à la Bibliothèque municipale de Nuremberg, fut enluminé par un excellent peintre, élève du maître du Cassianus. Dans les manuscrits à peintures des prélats hongrois de la fin du XVe siècle, on retrouve presque sans exception l'influence du maître du Cassianus.

Il faut donc ajouter aux manuscrits à peintures exécutés à Florence, que nous avons étudiés dans la première partie de ce travail, un groupe de manuscrits corviniens enluminés dans la manière du maître du Cassianus. Cette école est d'origine italienne, et probablement de l'Italie Méridionale. Jusqu'ici, on n'a retrouvé des œuvres de ce style que dans des manuscrits provenant de la bibliothèque de Bude. C'est de cette école dont s'inspire le miniaturiste du Missel de Corvin, bien que, vraisemblablement, son auteur ne soit pas un Italien. C'est elle encore que l'on imite dans les manuscrits de second ordre des bibliophiles hongrois contemporains. Il est donc fort probable que le maître du Cassianus ou bien quelques-uns de ses élèves étaient du nombre des miniaturistes que Mathias Corvin avait appelés en Hongrie.

André DE HEVESY.

ARMOIRIES DE MATHIAS CORVIN

FRANÇOIS BOUCHER ET LE BRÉVIAIRE DE 1736

En 1736, lorsque l'archevêque de Paris Vintimille publia son nouveau Bréviaire, préparé de longue main et attendu avec impatience, les libraires associés qui firent les frais de cette première édition prévoyaient avec raison une très belle vente. Ils soignèrent donc tout particulièrement l'impression de cet ouvrage, qu'ils donnèrent d'abord en quatre volumes in-4°. Le papier est d'une grande finesse et d'une grande solidité ; — il a conservé après cent soixante quinze ans sa blancheur initiale ; le texte est sur deux colonnes entourées d'un filet noir, et les rubriques, de même que les titres et les lettres majuscules, sont imprimées en rouge. En un mot, l'imprimeur Pierre Simon et les libraires Coignard, Hérissant, Desaint et Boudet firent le possible pour contenter leur clientèle, qui devait payer cet ouvrage XXXV livres — non compactum —, c'est-à-dire en blanc, simplement broché, pour que chacun le fît relier à sa guise. Ils firent plus encore : ils placèrent dans chacun de ces quatre volumes un frontispice et deux grandes vignettes en taille douce, et les artistes chargés de dessiner et de graver ces douze planches avaient nom François Boucher et Philippe Le Bas. Boucher, âgé pour lors de trente-trois ans, était déjà de l'Académie de peinture ; Le Bas, plus jeune de quatre ans, était un des plus habiles graveurs de son temps.

Ceux qui sont au courant des choses de la liturgie savent que le Bréviaire, distinct du Missel, contient les offices de tous les jours de l'année, sauf les messes, et qu'il se divise tout naturellement en quatre tomes ou parties : *Partie d'Hiver*, l'année ecclésiastique commençant le premier dimanche de l'Avent, c'est-à-dire en 1736 le 27 novembre 1735 ; *Partie de Printemps* ; *Partie d'Été* ; enfin la *Partie d'Automne*, l'année prenant fin avec le dernier samedi après les 24 ou 28 dimanches qui suivent la Pentecôte. Pour chacune de ces quatre parties : *Pars hiemalis* ; *Pars vernalis*, *Pars aestiva* ; *Pars autumnalis*, François Boucher composa un frontispice, et nous savons par ses biographes, notamment par M. André Michel, que ces quatre vignettes, gravées par Le Bas, furent aussitôt célèbres. Les amateurs les recherchent encore, parce qu'elles sont de Boucher, parce qu'elles sont jolies, sinon belles, parce qu'elles sont très rares, et surtout parce qu'on y trouve quatre vues du Paris de 1736 : Notre-Dame, les Invalides, le Louvre et le Pont-Neuf. Au-dessus de Notre-Dame est une allégorie de la Religion ; au-dessus des Invalides, la Foi ; au-dessus du Louvre, l'Espérance ; au-dessus du Pont-Neuf enfin la Charité *(fig. 2, 3, 5 et 6)*.

Les autres vignettes, au nombre de huit, étaient réparties dans le corps de l'ouvrage à raison de deux par volume : elles étaient destinées à illustrer ce qu'on appelle le *Propre du Temps*, et en voici la distribution

ARCHÉOLOGIA. — T. LXXIV. — 2e SÉRIE.

Tome 1er, p. 208. *In natali Domini.* — L'Adoration des Bergers *(fig. 1)*.

» p. 289. *In Epiphania Domini.* — L'Adoration des Mages.

Tome 3e, p. 495. *In Assumptione Beatæ Mariæ Virginis.* — L'Assomption *(fig. 8)*.

Tome 4e, p. 429. *In festo SS. martyrum Dionysii, etc.* — La Prédication de saint Denis.

Fig. 1. — ADORATION DES BERGERS, BRÉVIAIRE DE PARIS, 1736.

Tome 2e, p. 301. *In die sancto Paschæ.* — La Résurrection *(fig. 7)*.

» p. 417. *In die sancto Pentecostes.* — La Descente du Saint-Esprit.

Tome 3e, p. 159. *In festo Corporis Christi.* — La Cène.

Tome 4e, p. 469. *In festo omnium Sanctorum.* — Le séjour des Bienheureux.

Ces vignettes, loin d'avoir la célébrité des précédentes, sont pour ainsi dire inconnues : on en chercherait vainement la collection complète au Cabinet des Estampes dans l'œuvre

Fig. 2 et 3. — LA RELIGION ET LA FOI. BRÉVIAIRE DE PARIS, 1730.

de Boucher et dans l'œuvre de Le Bas, et les plus savants historiens de l'art français moderne, même ceux qui ont étudié spécialement François Boucher, disent qu'ils ne les ont jamais rencontrées, qu'elles n'ont jamais passé dans les ventes où l'on se dispute à prix d'or les dessins originaux du maître. Il ne leur est pas venu à l'esprit de chercher dans les Bréviaires eux-mêmes, et par suite les huit vignettes de Boucher leur ont échappé. C'est au Département des imprimés de la Bibliothèque nationale, c'est dans les collections de livres liturgiques des grandes Bibliothèques qu'il est possible de trouver ces œuvres d'art qui manquent au Cabinet des Estampes. On peut voir à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Réserve, BB. 4°. 307-314) deux exemplaires du Bréviaire de 1736 : le premier, relié en veau à la manière ordinaire, présente la collection des douze vignettes de Boucher, le deuxième, beaucoup plus précieux, est malheureusement incomplet : la partie d'Automne manque, et l'ouvrage est ainsi réduit à trois volumes. C'est un exemplaire relié en maroquin rouge, aux armes de l'archevêque, et avec son portrait en tête du premier volume. Une note manuscrite nous apprend que Vintimille l'avait offert à l'abbé de Sainte-Geneviève, Pierre Sulaine, et ces trois beaux volumes, enfermés dans des cartons spéciaux, étaient évidemment de ceux que l'on conserve dans les cabinets des curieux : ils ne devaient pas servir pour la récitation de l'office capitulaire. Un autre exemplaire, appartenant à une collection particulière, et richement relié lui aussi, provient de l'antique Sorbonne : on lit en lettres d'or sur les couvertures : *Ad usum sacelli Sorbonici*. Celui-là n'a que quatre gravures sur douze : les huit autres ont disparu ; elles ont été arrachées, et même avec une certaine vivacité, car en les déchirant on a fortement endommagé les feuillets voisins. La Bibliothèque de l'Arsenal possède un bel exemplaire du Bréviaire de 1736 ; il est orné de nombreuses vignettes d'après Coypel, Cazes, Tardieu, etc. On y chercherait inutilement les douze planches de François Boucher. L'exemplaire de la Bibliothèque Mazarine est complet ; celui de la Bibliothèque nationale n'a plus que trois vignettes de Boucher sur douze qu'il de-

FIG. 4. — BRÉV. D'ARCHEV. DE PARIS, 1742.

– L'ESPERANCE ET LA CHARITÉ DE VAVRE DE PARIS, 17

vrait avoir ; les autres ont sans doute été supprimées dès 1736.

Réimprimé bientôt à un très grand nombre d'exemplaires de divers formats, et adopté successivement dans plus de vingt diocèses, le Bréviaire de Paris cessa de paraître avec les vignettes de Boucher. On en fit en 1742 une traduction française en huit beaux volumes in-4°, et j'en connais de magnifiques exemplaires, dont un en maroquin vert, relié sans doute par Pasdeloup, et un autre en maroquin rouge, aux armes de Mme Adélaïde, fille de Louis XV. Les possesseurs de ces Bréviaires n'épargnaient pas la dépense ; c'était donc le cas de rééditer les frontispices et les vignettes de Boucher, dont les éditeurs avaient dû conserver les planches : on ne l'a pas fait ; ces ouvrages de grand luxe n'ont pas une gravure. Un autre exemplaire de cette même traduction en huit volumes est au contraire orné de gravures nombreuses, qui ont été encadrées spécialement par le graveur Tardieu *(fig. 4)* pour cette édition ; on n'y trouve pas une seule vignette de Boucher.

Fig. 7. — RÉSURRECTION DU CHRIST. BRÉVIAIRE DE PARIS, 1756.

Au Bréviaire proprement dit, l'archevêque Vintimille joignit un Missel, imprimé à beaucoup plus d'exemplaires. Les Missels ne sont jamais de format in quarto, car ils ne doivent pas être posés sur les pupitres d'un chœur, sur une table de travail ou sur un prie-Dieu ; de deux choses l'une, ou le célébrant a le missel devant lui sur l'autel, ou les simples fidèles le tiennent à la main : ces livres-là sont donc ou de format in-folio (rarement de format in-octavo), ou plus ordinairement de format in-douze, in-seize, ou in-trente-deux. J'en ai feuilleté des milliers, car le nombre des éditions du Missel parisien publié au XVIIIe siècle en huit volumes est véritablement prodigieux ; plusieurs d'entre eux, reliés très richement, sont ornés de gravures d'après les maîtres anciens et modernes ; j'ai sous les yeux un missel, suivi de l'office de l'après-midi, du

diurnal ou du vespéral, comme on disait alors. C'est un ensemble de dix volumes, ornés de 214 gravures dont 4 d'après Cochin le fils ; de Boucher on en peut voir une seule, représentant le Bon Samaritain (*fig. 10*).

Le missel in-folio a pour frontispice une gravure dont on a fait d'innombrables réductions pour les missels portatifs : elle représente la Religion, mais ce n'est plus celle de Boucher que les éditeurs ont reproduite : la composition est de Dumont le Romain, elle a été gravée par Daullé, et elle porte la date de 1737, la première édition du missel de Vintimille étant de 1738 (*fig. 9*). C'est elle que reproduisent tous les anciens livres d'église du XVIIIe siècle qui ont un frontispice.

Fig. 8. ASSOMPTION DE LA VIERGE (BRÉVIAIRE DE PARIS 17[illegible])

***

Voici donc un fait bien établi, les vignettes demandées à Boucher et gravées sur ses dessins par Philippe Le Bas ont accompagné la première édition du Bréviaire de 1736 : elles n'ont pas figuré dans les éditions ultérieures, latines ou françaises. Les quatre frontispices représentant la Religion et les trois vertus théologales semblent avoir disparu un peu plus tard ; je ne les ai jamais vues en tête du Bréviaire in-douze, mais on les avait réduites avec l'intention de les y placer, si dans l'œuvre de Boucher (Cabinet des Estampes Db. 29 et sq.) on peut voir, à côté des quatre vignettes in-quarto qui n'y sont pas, deux états différents de ces vignettes in-douze, gravées ou plutôt tirées par Petit, car on lit au bas des gravures : Boucher inv. — Petit excudit. Mais on lit aussi sur le feuillet où l'on a réuni ces gravures la note suivante, qui donne singulièrement à réfléchir : « MDCCXXXVI. Explication des estampes du Bréviaire de Paris qui représentent les Vertus, qu'on a malignement caractérisées par les points de vue qui les accompagnent : La Foi et les Invalides. — L'Espérance et le Louvre. — La Charité et le Pont-Neuf. — La Religion et Notre-Dame. » Et justement, com-

me pour souligner la malignité des rapprochements, les points de vue sont tous indiqués au bas des vignettes du deuxième état. Ceci peut nous amener à découvrir les causes de l'étrange disparition des œuvres d'un grand maître, on va voir que les choses se sont passées suivant toute apparence le plus simplement du monde : l'histoire du Bréviaire de 1736 expliquera l'histoire des vignettes de Boucher.

Lorsque cet ouvrage parut, muni d'un privilège de Sa Majesté par l'autorité de Mgr l'archevêque de Paris et du consentement de son vénérable chapitre, sa publication suscita des critiques violentes et des réclamations très vives. L'archevêque Vintimille, ennemi des jansénistes, avait eu recours aux coryphées du parti pour la composition de son Bréviaire, il s'était adressé à l'oratorien Vigier, et même à l'ancien recteur Coffin, principal du collège de Dormans-Beauvais, dont les belles hymnes devaient être chantées dans nos églises jusqu'en 1872. Si l'on en croit Colbert, évêque de Montpellier [1], un homme d'esprit de cette ville comparait irrévérencieusement Vintimille à Balaam, venu pour maudire Israël et contraint de le bénir. Les jésuites furent très irrités : un libelle fut publié, bientôt suivi d'un second, et on les attribua au Père Hongnant, jésuite, d'autres disent à Gaillande, docteur de Sorbonne et fougueux moliniste. Le Parlement condamna au feu ces deux libelles anonymes, et un prétendu abbé ***, qui paraît bien avoir été le Père Vigier lui-même, répondit par deux fois aux pamphlétaires. Enfin, comme tout en France se termine par des chansons, un vaudevilliste en belle humeur dauba à la fois sur Vintimille et sur les jésuites, et il prévint charitablement l'archevêque que son Bréviaire l'empêcherait à tout jamais de devenir cardinal. On chercherait en vain dans ces divers écrits une allusion, même indirecte, aux dessins de Boucher : les jésuites et leurs amis n'étaient pas gens à se scandaliser pour des bagatelles : c'est le texte du Bréviaire qui leur faisait juger monstrueux cet ouvrage, qu'ils appelaient « une masse d'un levain infecté et corrompu, capable d'empoisonner tout ce qu'elle touche. »

[illegible] MISSEL DE PARIS, 1738.

[1] [illegible] d'Auxerre [illegible] 1750.

Vintimille, fort ennuyé, tâcha d'apaiser ses anciens amis en multipliant les corrections de détail, et il semble bien qu'il y soit parvenu ; mais aux réclamations venimeuses de la première heure il s'en joignit d'autres, plus sérieuses et en même temps plus discrètes, car l'écho n'en est point venu jusqu'à nous. L'attention des lecteurs du Bréviaire se porta sur les douze gravures qui accompagnaient le texte de ces quatre volumes, et le docteur de Sorbonne qui avait cru devoir mutiler son exemplaire pourrait bien avoir exhalé ses plaintes au sujet de semblables illustrations. Les rigoristes, ou même les personnes simplement religieuses, purent trouver mauvais que l'on rencontrât douze fois dans un livre d'église la signature de ce François Boucher qui

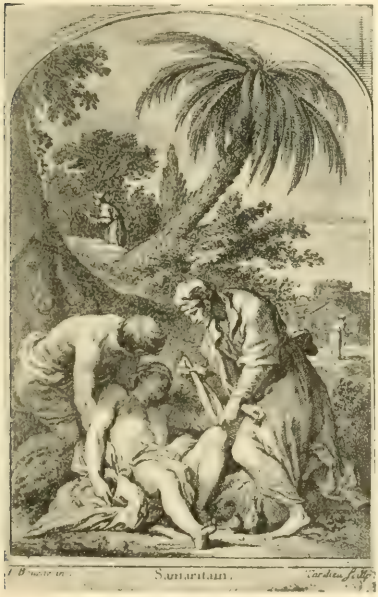


Fig. 10. — MISSEL DE PARIS (1736).

venait d'illustrer un magnifique Molière in-quarto en y plaçant une trentaine de vignettes fort peu édifiantes. L'homme qui venait de représenter Pourceaugnac, entouré de clystères, de dessiner pour Amphitryon et Psyché des déesses d'opéra : le peintre qui venait

Fig. 11. — BRÉVIAIRE DE PARIS (1742).

d'exposer la *Belle cuisinière*, était-il vraiment désigné par ses ouvrages antérieurs pour celui qu'on lui demandait au nom d'un archevêque ?

Partant de ce principe, et examinant une à une les vignettes de Boucher, les mécontents avaient lieu de les juger avec une assez grande sévérité. Ce que Diderot le cynique, devenu l'ennemi du peintre, dira plus tard de ses vierges, « qui sont toutes de gentilles petites caillettes », de ses anges, « qui sont toujours des satyres libertins, » les diocésains de Vintimille pouvaient le dire à propos de toutes les illustrations du Bréviaire de 1736. L'*Adoration des Bergers* (fig. 1), quand on l'examine en tenant compte du jugement de Diderot, est absolument scandaleuse. La Vierge mère est

une poupée que le burin de la Pompadour aurait pu graver : l'enfant Jesus ressemble à ces bébés de porcelaine qu'on met en guise de fève dans les gâteaux des Rois ; le saint Joseph accoudé dans un coin est d'une indifférence « malignement caractérisée » ; les bergers enfin pourraient figurer dans une édition illustrée de Théocrite et de Virgile. Mais la plus choquante peut-être de toutes ces compositions irréligieuses, pour ne pas dire impies, c'est la *Résurrection (fig. 7)*. Le Sauveur, qui porte on ne sait pourquoi une bannière dont les plis servent à le vêtir un peu, fait un geste d'adieu railleur à son sépulcre : et l'ange qui renverse la pierre a bien cet air effronté qui révoltait Diderot lui-même. Ainsi de toutes les autres vignettes, sans en excepter une seule : il est trop évident que Boucher illustrait le Bréviaire de Paris comme il avait illustré le théâtre de Molière, comme il aurait illustré les contes de La Fontaine.

L'archevêque Vintimille n'y avait rien vu. Ce prélat paraît d'ailleurs n'avoir pas eu à ce sujet des sentiments fort délicats; le fait d'offrir à l'abbé de Sainte-Geneviève un Bréviaire avec son propre portrait comme deuxième frontispice en est la preuve : et ce même archevêque a laissé mettre en tête des Bréviaires in-12 une des compositions les plus sottes qu'on puisse imaginer. Il y est représenté à genoux aux pieds de ce qu'on nomme une *Pietà*. Il a déposé sans façon sa crosse et sa mitre auprès de la couronne d'épines, des tenailles et des clous du Calvaire, et de l'air le plus satisfait du monde ce prélat qui se rengorge offre son Bréviaire on ne saurait dire à qui, peut-être au cadavre de Jésus, peut-être à la Vierge qui se tient tranquillement auprès de lui. Cette étrange vignette, signée « Champaigne pinx. Tardieu sculpsit », suffirait à faire juger bien sévèrement le pontife qui l'a fait graver, ou qui du moins en a autorisé ou toléré la publication *(fig. 11)*.

Quoi qu'il en soit, les illustrations du Bréviaire, semblent bien avoir été condamnées sans appel dès 1736, et il est probable que les libraires associés prirent un parti énergique. Ils indemnisèrent sans doute Boucher et Le Bas, en stipulant que les planches seraient brisées, et que dessins et gravures ne paraîtraient jamais ailleurs : on ne s'explique pas autrement une disparition si complète.

Le silence se fit sur cette question des vignettes comme sur la question du texte même du Bréviaire. Les libraires, devenus plus circonspects à la suite de cette mésaventure, se gardèrent bien d'illustrer les multiples réimpressions et traductions du Bréviaire ; ils demandèrent à Dumont le Romain le frontispice du Missel, et l'exécution de cette planche fut sévèrement contrôlée. Dans ces conditions, Bréviaire et Missel obtinrent, sans le secours du crayon et du burin, le plus magnifique succès. Vingt diocèses s'empressèrent de les adopter ; les exemplaires se vendirent par centaines de mille. Benoît XIV, plein d'admiration pour un si bel ouvrage, voulait en procurer un semblable à l'église de Rome, et durant plus d'un siècle et demi le Bréviaire de Vintimille est resté en vigueur, sans contradiction et sans opposition d'aucune sorte, bien qu'il fût soupçonné de favoriser le jansénisme ; les regrets que sa disparition a laissés dans le clergé instruit sont encore très vifs.

Quant à François Boucher, dès 1736 il se tourna d'un autre côté : il dessina les charmantes vignettes qu'on a intitulées : *Les Cris de Paris* ; il devint le peintre favori des boudoirs, le protégé de Mme de Pompadour. La fâcheuse équipée de 1736 lui démontra sans doute que la peinture religieuse n'était pas du tout son fait; il ne récidiva jamais, et il fit bien.

A. Gazier.

MÉLANGES

Les fouilles du Palais carolingien d'Ingelheim.

La Société allemande pour l'histoire de l'art, créée il y a deux ans sous le patronage de l'empereur d'Allemagne, s'est donné pour tâche principale l'édition des « *Monumenta artis Germaniae* », grandiose publication des témoins monumentaux de l'histoire de l'Allemagne, qui sera le pendant des « *Monumenta Germaniae historica* ». La première publication parue cet hiver fait partie de la série concernant les monuments d'époque relativement récente : c'est le recueil des dessins de Hans Holbein publié par Paul Gans. Pour le moyen âge on entreprend trois grandes publications dont l'achèvement n'est à prévoir que dans quelques années seulement : c'est d'abord, sous la direction de Max Dvorak (de Vienne), un grand « Corpus » des miniatures carolingiennes, auquel viendra s'ajouter un « Corpus » des miniatures de l'époque des Othon. Le Dr Kohler et le Dr Zimmermann ont exploré, pour la préparation de cette œuvre, toutes les bibliothèques d'Europe et ont été particulièrement bien accueillis et aidés par les savants et les bibliothécaires français. Adolf Goldschmidt (de Halle) prépare un grand « Corpus » des ivoires allemands du haut moyen âge, travail qui l'occupe déjà depuis dix ans. Enfin il doit paraître, sous la direction de l'auteur de cet article, qui a entrepris l'étude de l'architecture profane, une publication concernant les palais impériaux du moyen âge. Les matériaux ont été réunis en masse dans les vingt dernières années, pour les châteaux forts par Piper, Eberhardt et autres, pour les maisons de campagne par Stiehl et Lehmgrubner, pour l'habitation paysanne dans le recueil publié par la Société des architectes et ingénieurs allemands ; de même, pour l'habitation citadine, une grande collection systématique a été entreprise par la même Société, sur la proposition du Congrès pour la conservation des monuments ; mais en ce qui concerne les palais, monuments aussi intéressants pour l'histoire que pour l'histoire de l'art, il nous manquait encore un travail d'ensemble et surtout des renseignements complets sur chacun d'eux et des reproductions exactes.

Cet ouvrage sur les palais impériaux ne peut vraiment justifier son utilité que s'il contient des reconstitutions parfaites. Il faut donc que tous les monuments en question soient de nouveau mesurés ; les parties principales doivent l'être avec l'exactitude qui jusqu'ici n'était d'usage que pour les monuments antiques, en enregistrant les dimensions et la forme de chaque pierre. On a l'intention de procéder ainsi pour les grands palais anciens du moyen âge, avant tout pour ceux d'Aix-la-Chapelle, d'Ingelheim, de Nimègue, de Goslar, de Gelnhausen, d'Eger, de Kaiserwerth, de Wimpfen et de Seligenstadt. Pour les principaux palais on se propose de publier une série de monographies dont l'exécution sera confiée à divers savants.

Mais une nécessité préalable s'est imposée, surtout pour les plus anciens de ces palais, celle des fouilles, indispensables pour établir des plans exacts et pour reconstituer l'état primitif des monuments. Sans elles, les plans demeureraient, dans la plupart des cas, forcément incomplets. Pour quelques palais il s'agira de fouilles méthodiques et complètes ; pour les autres on devra se contenter de sondages et de fouilles destinées à confirmer simplement les recherches antérieures. Mais, en tout cas, il ne faut pas se laisser effrayer par les frais que ces travaux exigeront.

C'est surtout pour l'étude des palais carolingiens que ces fouilles ont paru nécessaires. Celles qui ont été entreprises au palais d'Aix-la-Chapelle à l'intérieur de l'octogone carolingien, pendant l'été de l'année 1910 et qui sont exécutées aux frais de la Province Rhénane, ont fait entrer dans une nouvelle voie l'examen de cet édifice ; des résultats tout à fait nouveaux ont été obtenus et

viennent corriger les plans de Karl Rhoen et la description de Franz von Reber. L'étude du palais de Nimègue, commencée il y a plus de dix ans avec la collaboration de Conrad Plath, est activement poursuivie par le conseiller Weve, architecte de la ville, qui prépare une publication importante sur ce sujet ; mais là aussi quelques sondages seront nécessaires. A Ingelheim, un examen méthodique de l'édifice entier a été reconnu indispensable, examen sans lequel il aurait été impossible d'arriver à des conclusions bien établies. Le dernier article sur le palais d'Ingelheim, paru il y a vingt ans sous la signature de l'auteur de cet article, avait déjà indiqué la nécessité de recourir à des fouilles [1].

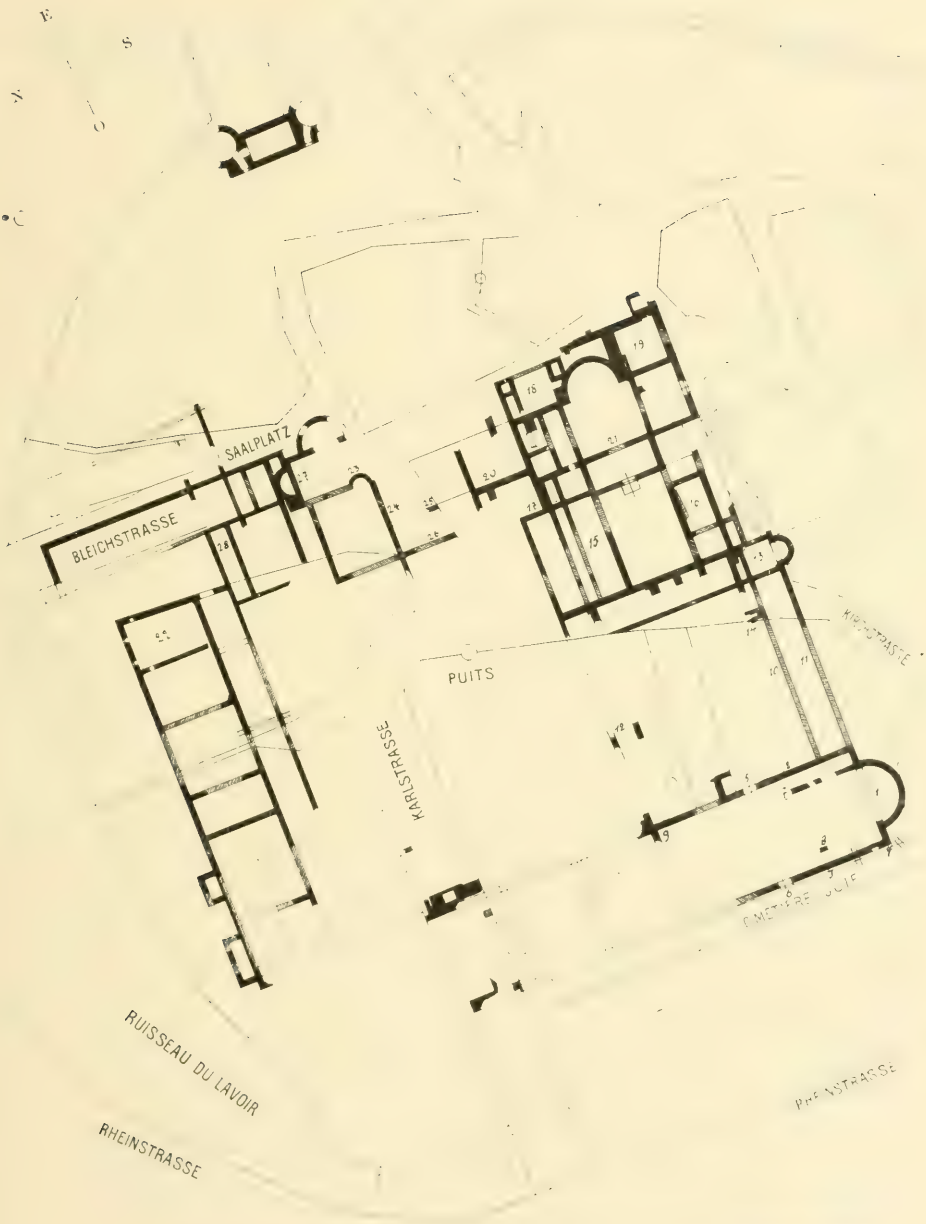
La Société allemande pour l'histoire de l'art, de concert avec le gouvernement du grand duché de Hesse, a entrepris ces fouilles et les a achevées en trois campagnes, d'octobre à novembre 1909, puis de mars à avril 1910, enfin d'octobre à novembre 1910. Elles furent exécutées sous notre direction, et les travaux furent conduits sur place par le Dr Christian Rauch, auquel a été confiée également la rédaction du chapitre qui concernera Ingelheim dans le futur ouvrage sur les palais impériaux. Les résultats acquis à l'heure actuelle sont indiqués par le plan ci-joint, sur lequel, malgré l'échelle réduite, on distingue les parties découvertes récemment et qui sont tracées en noir. Les murs retrouvés il y a déjà vingt-cinq ans au nord de la basilique sont indiqués par de fines hachures.

La partie du palais impérial la plus connue jusqu'ici était ce qu'on appelle la salle, c'est-à-dire la basilique, située sur la hauteur où se dressait le palais, dans la partie ouest, du côté où le sol s'abaisse vers le Rhin. Là s'élevait une partie du mur de l'est, ainsi que la partie principale de l'abside demi-circulaire (N° 1 du plan), dont le mur est encore visible au-dessus du sol. Une moitié de cet emplacement était occupée par un cimetière juif. L'autre se trouvait dans un domaine privé : la basilique fut examinée en premier lieu. On a retrouvé (1) le mur de clôture de l'abside ; dans l'abside même on a découvert des restes de l'ancien pavage et la décoration ancienne des murs. Le mur de l'ouest (3), du côté du Rhin, a été également mis à jour ; dans l'axe du portail de l'est, que l'on connaît depuis longtemps (5), se trouvait une ouverture de même dimension (6). Ces deux portails étaient situés juste dans l'axe central de l'église encore existante ; ils indiquent ainsi la direction de tout l'ensemble des bâtiments. Il est possible qu'à l'ouest de la basilique d'autres bâtiments aient existé à l'origine, auxquels le portail pouvait conduire (6). A l'intérieur de la basilique (7 et 8), on a découvert les fondations qui supportaient la nef principale et les bas côtés, ainsi que les marches conduisant au trône dans la tribune. On a trouvé aussi un fragment d'un grand autel romain du Ier siècle, utilisé comme pierre angulaire d'un mur renforcé par des crampons en fer (1) et quelques débris mutilés de l'époque carolingienne, les moulures d'un chapiteau, des morceaux de stuc et quelques restes des ornements des murs portant la trace de peintures en rouge et en noir.

Ermoldus Nigellus, qui nous a laissé une description détaillée du palais au temps de Louis le Pieux, description malheureusement trop poétique, nous donne une idée générale de la disposition de l'édifice. Entre la basilique, la salle royale (l'Aula regia), et la chapelle se trouvait, selon lui, un grand atrium. Cet atrium, dont Cohausen avait déjà soupçonné l'existence et que j'avais alors reconstitué, a été découvert par les fouilles (10, 11, 12) ; il avait la forme d'un grand péristyle. Dans l'angle sud-est on a retrouvé une pièce rectangulaire avec une abside, ruinée par le passage d'un cours d'eau.

A l'est s'étend le groupe principal des bâtiments, qui entoure l'église actuelle. Cette église est une construction du XIIe siècle, dont la nef a été raccourcie en 1707 ; mais elle avait probablement pris la place d'un édifice carolingien ; le plan du transept et de l'abside est encore tout à fait archaïque et conforme aux traditions architecturales de l'époque chrétienne primitive et

1. Paul Clemen, *Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim* (*Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, IX, 1890, p. 74-97, pl. 2-5). — Voir aussi les articles plus anciens : Jo. Dan. Schœpflinus, *Dissertatio de Caesareo Ingelheimensi Palatio* (*Commentationes Academiae Theodoro-Palatinae*, I, Mannheim, 1766, p. 300, pl. I-V). — Von Ohlenschen, *Der Palast Kaiser Karls des Grossen in Ingelheim* (*Abbildungen von Mainzer Altertümern*, V, Mayence, 1852.)



PLAN DES FOUILLES DU PALAIS DE CHARLEMAGNE A INGELHEIM

de l'époque carolingienne. Parallèlement aux murs de la nef se dresse une ligne de murs réguliers : des murailles se rencontrant à angle droit entourent ainsi l'église. L'ensemble forme une grande basilique à trois nefs construite comme la basilique de Steinbach dans l'Odenwald ; peut-être existait-il d'étroits couloirs le long des murs extérieurs des bas-côtés (15, 16). D'ailleurs tout cet ensemble a été divisé en tous sens par des murs et maintes fois remanié. La grande abside de la basilique est aussi entourée de constructions carrées (18, 19) renfermant diverses pièces.

Une galerie de communication, conduisant vers le nord (20, 25), a été ensuite découverte dans la seconde campagne de fouilles. Devant la basilique, au nord de l'église évangélique, le Dr Rauch a exhumé une seconde partie du palais (23, 27, 28), formée aussi de murs se rencontrant à angle droit. Deux bâtiments se terminaient par une abside : l'une des deux absides (27) est comme nichée au milieu d'une lourde construction. Mais la trouvaille la plus remarquable est celle d'un bain carolingien bien conservé (28) : le fond était entouré de pierres de taille encore droites ; le pavage est en grès blanc et rouge; des marches permettaient de descendre et deux d'entre elles existent encore ; la voûte était primitivement construite en berceau. On a d'ailleurs conservé cette salle unique en son genre ; la voûte en a été retaillée et un escalier permet l'accès aux archéologues curieux de l'étudier.

Dans la dernière campagne on a pu enfin examiner le groupe d'édifices qui existaient au nord de la basilique. Il y a un quart de siècle, l'architecte Philipp Strigler avait déjà retrouvé des restes considérables de murs adossés immédiatement à la Karlstrasse. L'avant-corps de la basilique s'ouvrait sur la rue par trois ouvertures en plein-cintre, derrière lesquelles se trouvaient deux grandes pièces principales. Cette porte monumentale devait avoir un étage. On n'est pas loin de supposer que ce portique constituait une sorte d'arc de triomphe comme dans le portique bien connu de l'entrée du cloître de Lorsch.

Au cours des dernières fouilles effectuées on acquit la conviction que toute une série de constructions faisant partie du palais s'étendait encore plus loin de ce côté dans la campagne. Le pressoir qui existe là, édifice en pierre fort bien conservé encore aujourd'hui, remonte certainement à l'époque carolingienne et faisait bien partie de l'ensemble. Un corps de logis principal, contenant de grandes pièces carrées, devait se trouver à cet endroit. Toute cette aile vient fermer la cour intérieure des bâtiments du palais, au milieu de laquelle se trouve le puits de la basilique, de forme ronde, qui aujourd'hui encore fournit de l'eau. A en juger par les traces des fondations, il a dû exister, principalement au nord-ouest, toute une suite de pièces bien plus étendues. Du côté nord, se trouve, en dehors de l'enceinte intérieure, un portail carolingien encore fort bien conservé ; et c'est ce qu'on appelle la porte d'Heidesheim.

Les fouilles ont donné jusqu'ici des résultats tout à fait surprenants et fourni des renseignements archéologiques de premier ordre. Le plan, tout à fait grandiose, est d'une régularité extraordinaire. On y trouve plus d'une analogie avec celui des villas romaines. La survivance de la tradition romaine sur les bords du Rhin jusqu'en pleine époque carolingienne se trouve de nouveau confirmée. D'autre part la disposition générale trahit aussi l'influence byzantine. Quant à l'exécution technique, de même qu'à Aix-la-Chapelle, Cologne, Trèves, Metz et partout ailleurs, elle montre bien que la tradition des maçons romains n'avait pas été perdue, et qu'elle se maintint pendant toute la période franque, avec, toutefois, moins de finesse dans l'exécution. L'ensemble est bien de l'époque carolingienne : des fragments de monuments romains ont été réemployés : ce sont quelques pierres taillées et sculptées, et une inscription du premier siècle.

Les débris de poteries trouvés autrefois dans les murs indiquent aussi le IXe siècle. Dans le palais découvert en dernier lieu on a rencontré des restes de dalles en marbre polychrome, comme à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, et des fragments, peu importants, à vrai dire, de décoration murale en stuc. Disons enfin que, pour établir quel était l'état exact de tout cet ensemble avant et après la reconstruction ou la restauration par Frédéric Barberousse et les modifications ultérieures, il convient d'attendre l'achèvement complet des fouilles entreprises.

Paul Clemen.

Le nombre des « Pleurants » aux tombeaux des Ducs de Bourgogne.

Quel était le nombre primitif des pleurants disposés autour des mausolées de Philippe-le-Hardi et de Jean sans-Peur pour représenter le cortège des obsèques ducales ? Cette question semble jouir d'une véritable actualité. Les avis sont partagés : les uns tiennent pour 40 figures par tombeau, soit 80 en tout, les autres pour 42, soit 84 au total.

Nous nous proposons pour notre part : 1°) d'établir que le nombre des personnages était à l'origine de 41 par tombeau ;

2°) de montrer que le nombre de 40 statuettes actuellement en place provient d'une ignorance des restaurateurs ;

3°) de réfuter à son tour la théorie selon laquelle il y aurait eu 42 pleurants autour de chaque monument ;

4°) de déterminer les conséquences de notre rectification en vue des recherches et des identifications à tenter. — On sait en effet que non seulement la disposition primitive des cortèges a été perdue, mais encore que plusieurs statuettes ont été remplacées au témoignage même des restaurateurs [1].

Aussi l'intérêt du présent problème n'est-il pas seulement de fixer un détail numérique, mais surtout de circonscrire au moyen d'une donnée précise le choix qu'il convient de faire entre les authentiques à retrouver et les apocryphes à exclure.

I

Pour déterminer le nombre exact des pleurants primitifs, il faut interroger en premier lieu, non pas les monuments actuels tels qu'ils résultent des réfections du XIXe siècle, mais les dessins du peintre dijonnais Gilquin [2], exécutés, au milieu du XVIIIe siècle, directement d'après les œuvres originales, et qui sont les seuls documents où nous ait été conservé l'ordre du cortège, tel qu'il avait été conçu par ses auteurs.

Gilquin a établi huit planches, soit une planche pour chacune des faces des tombeaux. Cette disposition a pour effet de reproduire deux fois les figures d'angles, communes à deux faces consécutives [1].

Or, si, faisant état de cette répétition, on compte les personnages différents de chaque procession, on constate que Gilquin en a représenté 41. Ce nombre impair peut surprendre, et paraître inconciliable avec la symétrie nécessaire entre les faces parallèles. Mais il s'explique par cette particularité que deux figures se trouvent logées sous la même arcature. Ce sont deux tout petits enfants de chœur placés, dans l'un et l'autre cortège, derrière le personnage qui ouvre la marche. Ce dédoublement fournit l'explication très simple de l'anomalie.

En résumé, chaque série comprenait d'après Gilquin *41 figures*, savoir : 39 grandes et 2 petites (les enfants de chœur) : soit, pour le total des deux tombeaux : 78 grandes figures et 4 petites.

II

Telle ne fut pas la formule adoptée par les restaurateurs. Ils crurent à 40 personnages seulement. Aussi les monuments actuels, tels qu'ils sont conservés au musée de Dijon, comprennent-ils chacun, non pas 41, mais 40 figures. C'est que les systèmes d'imagerie actuels ne comportent aucun enfant de chœur. Les restaurateurs

1. Consulter à ce sujet la communication de M. Charles Oursel insérée dans le *Bulletin archéologique* du Comité des Travaux historiques 1909 p. 14-17 sous ce titre : *Les « Pleurants » disparus des tombeaux des ducs de Bourgogne au musée de Dijon*.

2. Bibliothèque Nationale nouv. acq. franç. n° 5916.

1. Dans le tombeau de Philippe-le-Hardi comme dans celui de Jean-sans-Peur, Gilquin fait reparaître en principe deux fois les personnages d'angle. Pour le tombeau de Philippe-le-Hardi, il a commis une erreur singulière : un personnage d'angle figure trois fois au lieu de deux. Par contre un personnage d'angle ne figure qu'une fois. Le personnage représenté en triple a donc été dessiné une fois adéquatement à la place de celui de ses compagnons qui n'est pas répété. Or les deux personnages dont il s'agit occupaient dans le monument les deux places extrêmes et symétriques de l'une des faces des faces. L'erreur évidente du dessinateur semble provenir de ce fait qu'après avoir répété le premier personnage de sa planche il a commis une confusion sur l'extrémité qui devait précéder. On pourrait, à la vérité, songer à une autre explication et dire qu'il y avait en réalité deux personnages semblables, dont l'un, quoique placé à un angle, n'avait été représenté qu'une fois par Gilquin. Mais la disposition symétrique des faces parallèles du monument démontre à l'évidence qu'aucun personnage n'a pu être omis par Gilquin.

ont remplacé de part et d'autre les deux figurines par *un* pleurant de taille normale.

L'erreur s'explique : les restaurateurs ont ignoré les dessins de Gilquin et se sont guidés seulement d'après les gravures tirées par l'*Histoire de Bourgogne* de Dom Plancher [1], gravures incomplètes au nombre desquelles n'est pas représentée la face où figurent les enfants de chœur. Obligés de calculer le nombre des deuillants d'après la seule ordonnance architecturale, ils étaient naturellement conduits à compter 40 places et à y loger autant de statuettes distinctes. Plusieurs des images originales étaient perdues et parmi elles les quatre enfants de chœur [2]. La tâche ne pouvait donc paraître douteuse : il s'agissait de rétablir au nombre de 40 les pleurants de chaque monument.

En fait, le témoignage de Gilquin suffit à écarter la théorie qui supposerait seulement 40 personnages, puisqu'il en montre 44 logés dans 40 places.

III

A plus forte raison, faut-il exclure l'opinion de ceux qui ont cru que chaque tombeau comportait à l'origine 42 pleurants. Les relevés de Gilquin et la disposition architecturale des monuments concourent à infirmer nettement cette hypothèse.

Nous avons déjà vu quel témoignage formel fournissaient les dessins du XVIIIe siècle. Les soubassements mêmes des tombeaux ne sont pas moins instructifs.

Tel est en effet le rythme de leur ordonnance que les arcatures qui les composent se succèdent dans l'ordre suivant : un système de deux arcades géminées vues de face au premier plan, puis (sauf aux encoignures) deux arcades vues en perspective et portées par un pilier intermédiaire en retrait, de telle sorte qu'elles n'occupent ensemble qu'un espace sensiblement égal à celui qu'occupe une seule des arcades géminées. Chacune des arcades géminées surmonte *une* statuette; derrière chacun des piliers intermédiaires et sous les deux arcades présentées en perspective, se trouve également *une* statuette. Étant donné, d'une part, les dimensions de ces statuettes et, d'autre part, la portée des arcades, il ne peut y avoir d'autre distribution possible.

Or, chaque tombeau, tout compte fait, comprend 44 arcatures, c'est-à-dire 40 *places* [1], puisque la disposition des quatre angles offre nécessairement une seule place, pourvue d'un seul pleurant abrité sous les deux arcades formant angle. — Dans ces conditions, il y a impossibilité matérielle, faute d'espace, de loger 42 pleurants.

Un autre argument se présente aussi contre ce nombre de 42. Si l'on admettait qu'il y eut à l'origine 42 statuettes, il faudrait fixer à 41 le nombre des *places*, puisque deux figures, celles des enfants de chœur, ne doivent occuper qu'une place. Or, ce chiffre impair de 41 *places* est inconciliable avec la distribution architecturale du soubassement telle qu'elle est décrite ci-dessus.

Il est vrai que ceux qui tiennent pour ce nombre invoquent un texte. Voici ce texte collationné à la source [2] :

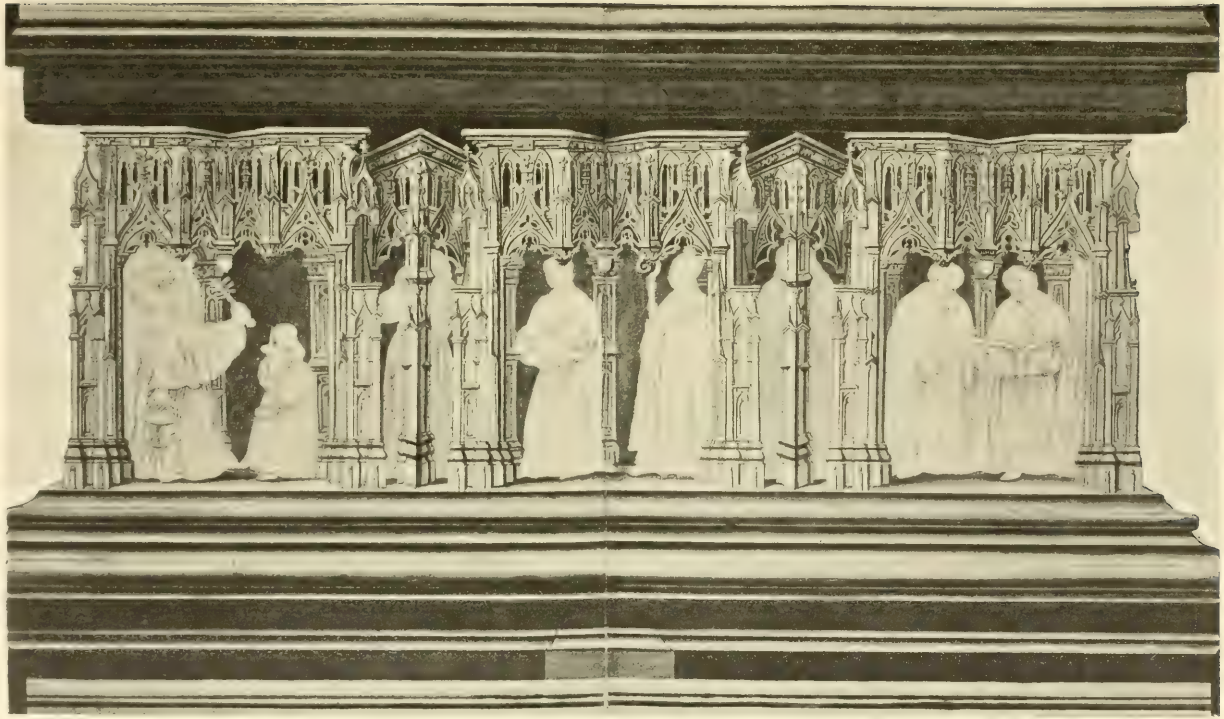
---

1. Un contemporain qui suivit d'assez près les travaux de restauration, L. B. Baudot, écrit le 9 décembre 1821 dans ses notes archéologiques, que « pour restaurer ces monuments, on se sert des gravures de ces tombeaux qui se voient dans la *Description générale et particulière de la France*, Paris, 1781, *Département du Rhône, Gouvernement de Bourgogne* (par M. Beguillet), grand in-fol., ainsi que de celles qui se trouvent au tome III de l'*Histoire générale et particulière de Bourgogne* (par dom Plancher, Dijon, 1748, in-fol.). Il ajoute : « Les premières ne sont pas suffisantes pour servir de modèle : les personnages et les monuments y sont trop petits et ne les donnent pas exactement. » Bibliothèque de Dijon, ms. 1002 (Fonds Baudot 325, fol. 250). (Communication faite par M. Oursel à la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, non encore publiée dans les *Mémoires* de cette concession et utilisée ici avec l'autorisation de M. Mémain, secrétaire.)

2. En effet le plus petite des figures conservées ne doit pas, comme on pourrait être tenté de le croire, se prendre aboutit être identifiée avec l'un des enfants-[illegible] que [illegible] expliquerons un peu plus loin.

1. C'est en quoi Fevret de Saint-Memin, qui présida à la restauration des mausolées, ne s'était point trompé. Il semble fort difficile qu'on puisse incriminer sur ce point l'exactitude de ses calculs, comme M. Alexandre Masseron, dans son article publié par le *Journal des Débats* du 5 avril 1910, semble disposé à le faire. Cf. le texte de Saint-Memin dans la communication déjà citée de M. Oursel. — Voir aussi : H. Chabeuf, *Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne* (dans *Bulletin des Musées de France*, 1910, n° 3).

2. Bibliothèque Nationale, *Collection de Bourgogne*, tome LVIII, f. 51. Le texte n'est pas original : *il s'agit seulement d'une analyse de la main de Dom Salazard.*



DESSIN DE GILQUIN REPRÉSENTANT UNE DES FACES DU TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI

(Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr., 5016.)

« ...Mond. 8, par lettres de Messigny, XI juillet 1404, mande qu'il a traité par ses gens avec led. Claus pour achever la sépulture du duc défunt son père, pour l'image où sa représentation, accompagnée *de 40 images pleurants, semblables aux deux qui sont déjà faites* ... »

La rédaction du passage qui nous intéresse n'est pas précise. Faut-il entendre, comme le veulent certains, que deux images furent d'abord taillées dans l'albâtre, puis quarante autres, toutes destinées à figurer au cortège du tombeau de Philippe? Nous venons de constater que l'espace faisant défaut pour un si grand nombre de statuettes. Et comment imaginer, au surplus, que Claus Sluter eût taillé dans une matière précieuse et définitive, avant même l'indispensable approbation ducale, deux exemplaires qui ne pouvaient être, dès lors, que des spécimens? Nous n'hésitons pas à croire qu'il s'agit là de deux projets, présentés à Jean-sans-Peur à titre de maquettes.

Ce serait donc *40* figures seulement, aux termes de notre texte et d'après les données architecturales des monuments à orner, que comportait le devis initial. Comment se fait-il que ce nombre ait été porté à *41* lors de l'exécution?

Il faut y voir l'effet d'une modification de détail, qui ne touche en rien à l'économie fondamentale de l'œuvre. Le désir d'apporter un trait réel de plus à la mise en scène du cortège funèbre, et de faire leur part aux enfants de chœur éliminés par la conception première, tel a été, peut-être, le mobile de cette adjonction. Il faudrait dire, en ce cas, que Claus de Werve, à qui l'on attribue l'exécution des deuillants, a dédoublé en deux petites figurines l'un des blocs d'albâtre, préparé pour l'une des 40 grandes figures. A en juger par les copies de Gilquin, le groupe formé par les deux enfants était si petit qu'il n'a pu demander plus de matière qu'un seul pleurant de taille normale.

IV

Il s'agit maintenant d'examiner les conséquences de ce qui précède au point de vue de l'authenticité des statues et du sort de celles que les restaurateurs ont laissées échapper.

Le problème consiste à confronter avec les résultats numériques que nous avons obtenus le document qui nous renseigne sur l'historique de la restauration.

Féyret de Saint-Mémin [1], conservateur du musée de Dijon à l'époque des travaux, écrit formellement que les mausolées restaurés comprennent en tout 72 statuettes anciennes, et 8 refaites, destinées à compléter le nombre de 80 que l'on présumait être le nombre primitif.

Or, aucune des statues actuelles ne peut être identifiée avec les enfants de chœur du cortège de Gilquin. La plus petite des statuettes en place est absolument identique à celle qui, chez Gilquin, marche en tête de la procession [2].

De cette absence totale des enfants de chœur, il résulte évidemment que les 72 figures authentiques conservées à Dijon feraient partie des 78 *grandes* statuettes relevées au XVIIIe siècle. C'est dire que lors de la restauration, il manquait, outre les quatre enfants de chœur, *6 grandes* statuettes.

Saint-Mémin cependant en énumère sept [3], dont il suit la destinée jusqu'à une date plus ou moins récente : mais parmi ces sept statuettes figurait nécessairement l'un *au moins* des quatre enfants de chœur [4], car, une fois complet le nom

1. Cf. la communication de M. C. Oursel citée ci-dessus.

2. Il est en effet remarquable que les statuettes sont de tailles différentes, même abstraction faite des enfants de chœur. Sur ce point les dessins de Gilquin et les monuments actuels concordent de façon sensible, malgré les fautes de proportion commises par Gilquin. Pour la commodité de l'exposition nous appelons ici *grandes* statuettes toutes celles qui occupent une place. Nous réservons aux images des enfants de chœur le nom de *petites* statuettes.

3. En voici l'énumération d'après la publication de M. Oursel.

Trois « pleureurs » « acquis pas » M. Hocquart « amateur dijonnais », légués par lui « à M. de Brossia (Édouard), son gendre ».

Deux « statuettes » vendues par « M. Bertholonney, amateur brocanteur », « quelque temps avant sa mort arrivée en 1842 », à « un acheteur inconnu ».

Un « porte-bénitier » acquis « par M. Richard de Vesvrotte » et passé depuis « dans la collection de M. de Vesvrotte (Alfonse), fils du précédent ».

Une « statuette » ayant appartenu à « M. Jacquinot-Pampelune..., procureur général à la Cour Royale de Paris » et dont on perd la trace après la mort de cet amateur.

4. Faut-il identifier cette statuette avec la statuette possédée par M. de Vesvrotte dont Saint-Mémin dit : « ...Cette

TOMBEAU DE JEAN SANS-PEUR AU MUSÉE DE DIJON

bre de 78, il ne peut plus être question d'aucune *grande* figure.

Ainsi les recherches pour retrouver les statuettes absentes devront, croyons-nous, être conduites désormais en prenant pour bases les données que nous venons d'établir et qui peuvent se résumer ainsi :

1° *Petites figures* (enfants de chœur) :

1 à retrouver (dont une au moins comprise dans le dénombrement de Saint Mémin).

2° *Grandes figures* :

72 en place ;
6 absentes à retrouver [1].

On voit que ces résultats diffèrent de ceux qui ont été admis jusqu'ici.

1°) On n'a pas à chercher 8 grands pleurants comme le veulent ceux qui portent le nombre des statuettes à 80.

2°) On n'a pas à en chercher 12 comme le veulent ceux qui portent ce chiffre à 84.

Enfin, faute de distinguer les petits enfants de chœur et les pleurants proprement dits, on a, parfois, — comme en donnait l'exemple Saint-Mémin lui-même, — cherché telle grande statuette qui n'a jamais existé, tandis que l'on négligeait entièrement les quatre petites figures, qui jouaient pourtant leur rôle, et dont nous ne possédons même pas un exemplaire.

Henri Drouot.

petite figure représentant un porte-bénitier n'est pas d'une importance majeure sous le rapport de l'art. Nous serions tenté de le croire si les relevés de Gilquin étaient assez nets et précis pour permettre d'attribuer la fonction de porte-bénitier à l'enfant placé en arrière du groupe et masqué par son camarade porte-cierge. Mais il est cependant tout aussi logique et plus simple de croire que Saint-Mémin entend parler du personnage isolé qui ouvre le cortège et que Gilquin montre bien portant un vase qu'on peut croire un bénitier. Lui ne cite la statuette d'origine Vesvrotte serait la réplique de celle dont nous avons parlé ci-dessus. Il faudrait nous chercher l'enfant de chœur dénombré par Saint-Mémin parmi les autres absents.

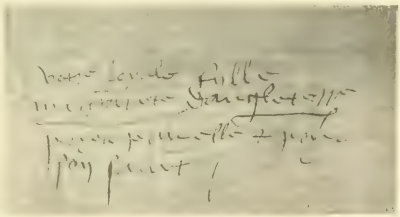
1. L'identification de ces statuettes absentes soulève un problème spécial qui mérite une étude approfondie et particulière. Nous nous réservons de tenter prochainement cette étude.

Marguerite d'York et les Pauvres Claires de Gand.

Sous ce titre, M. Paul Bergmans, l'érudit sous-bibliothécaire de la ville et de l'Université de Gand, a présenté à la *Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand* [1], la description d'un intéressant manuscrit conservé au monastère des Pauvres Claires de cette ville. Il nous a paru utile de résumer ce travail pour les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* et de reproduire quelques unes des miniatures ainsi que l'autographe de Marguerite d'York.

Cette princesse, troisième femme de Charles le Téméraire, était bibliophile. A l'amour des livres, elle joignait une vive sympathie pour les religieux austères. Ces sentiments étaient de tradition dans la Maison de Bourgogne ; le chef de la seconde race n'avait-il pas confié aux Chartreux sa sépulture qu'il voulut placer aux portes de Dijon ?

Marguerite d'York eut de fréquents rapports avec les couvents belges, et notamment avec ceux de Gand : une pierre commémorative rappelle sa



FAC-SIMILÉ AUTOGRAPHE DE MARGUERITE D'YORK.

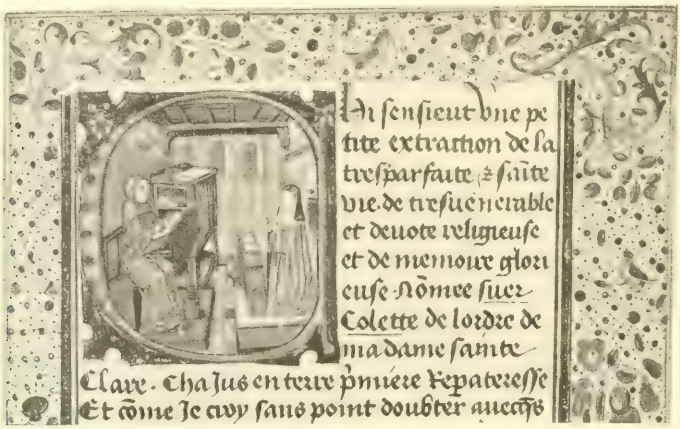
générosité à l'égard des Dominicains gantois pour lesquels elle bâtit une bibliothèque ; elle leur donna plusieurs ornements sacerdotaux et fit placer des tirants de fer destinés à arrêter l'écartement des murs de l'église sollicités au renversement sous la pression d'une voûte trop hardie.

Elle s'intéressa également aux Pauvres Claires de Gand et leur fit don d'un manuscrit richement enluminé, conservé dans le couvent de cet ordre. Les moniales gantoises en furent particulièrement heureuses, puisque le manuscrit reproduisait la

1. Séance du 18 mai 1910.

biographie de leur réformatrice, sainte Colette, dont le procès de canonisation commence en 1471. Longtemps interrompu, repris vers la fin du XVIIIe siècle, n'aboutit qu'en 1807.

La sainte réformatrice, mal autorisée en 1436, par le pape Martin V, à fonder un monastère en Belgique : l'année suivante, des bourgeois gantois réunirent des fonds et commencèrent la construction du couvent, achevé en 1440. Quoiqu'elle en eût été privée à diverses reprises, sainte Colette ne vint à Gand qu'en 1442 et installa le 3 août quelques religieuses, dont une fille naturelle de Philippe-le-Bon, Odette, fut la première supérieure.



[illegible] DE VAUX, TOUCHANT LA VIE DE COLETTE [illegible]

Sainte Colette reprit ensuite sa mission dans divers pays et ne revint au couvent de Gand qu'en 1446 ; elle y mourut le 6 mars 1447.

Sa vie fut écrite en français par Pierre de Vaux, frère mineur réformé, natif de Reims, qui fut longtemps son confesseur. Le manuscrit que l'on croyait conservé chez les religieuses de Poligny n'a pas été retrouvé ; il en existe plusieurs copies ; celle des Pauvres Claires de Gand se distingue par la richesse de son ornementation et son illustre origine. Récemment [1] le Dr Otto Rubbrecht a attiré l'attention sur la valeur de ce volume pour l'iconographie de Marguerite d'York.

Le manuscrit contient les portraits, les armoiries et les chiffres de Marguerite d'York et de son époux. Il a donc été exécuté du vivant de Charles le Téméraire, c'est-à-dire avant 1477 ; d'autre part, il ne peut l'avoir été qu'après 1468, date du mariage de la princesse. La date de sa confection est donc circonscrite entre 1469 et 1477.

Il a appartenu d'une façon constante aux Pauvres Claires gantoises, et il fut vraisemblablement emporté par elles en France, après leur suppression par Joseph II, en 1783.

Les Pauvres Claires se réfugièrent auprès de leurs sœurs du monastère de Poligny en Franche-Comté. Elles revinrent à Gand après la Révolution française, et reçurent l'hospitalité au Petit Béguinage jusqu'à ce qu'elles eussent acquis un immeuble sur la plaine Sainte-Elisabeth près du Grand-Béguinage.

***

Le manuscrit, sur vélin, se compose de 4 feuillets liminaires, de 162 feuillets assemblés par cahiers de dix, et chiffrés au dernier feuillet de

1. Otto Rubbrecht. — *Trois portraits de la maison de Bourgogne par Memlinc*. — Bruges, 1910. (Extrait du [illegible]) — [illegible] *Les Pauvres de Gand*. — *Sainte Colette et la réforme de la Pauvreté*. 1910.

[illegible]

[illegible] PALAIS CLARES.

[illegible]

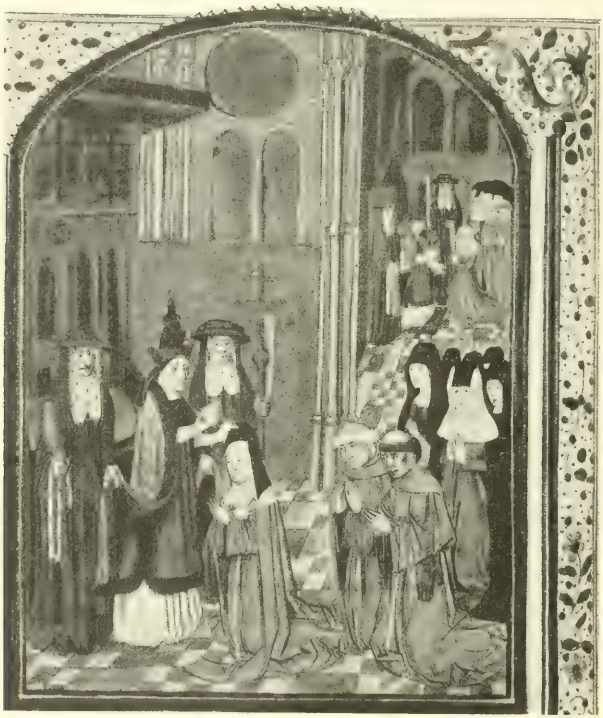
[illegible]

[illegible] SAINTE ANNE A GERTRUDE, CLARISSE, L'EMPEREUR MARGUERITE DE VERRE [illegible]

chaque cahier, et d'un dernier feuillet portant la dédicace de Marguerite d'York. Les feuillets de texte comprennent 26 lignes longues à la page. Hauteur : 258 mm. ; largeur : 174 mm.

Le volume a été peu rogné et beaucoup de feuillets portent les traces des trous des épingles qui fixaient leur extrémité sur le pupitre du scribe ou du miniaturiste.

Waloes, Duc de borgoenge, ‖ lequel morut sus le veille des Roys, le .VI^c. de jenuier ‖ lā xiiij^c. .lxxvij. Elle morut a Malynes ‖ sus le jour ‖ de St Clemēt le xxiij^e de nouēbre lā XVe et trois, ‖ Et est ensepuieie aus fre' mine^rs e lad^te vylle En ‖ lentree du ceur, Amēseor cū deo viuāt in eternū. Amē ‖ Et elle donna cest liure au couuē de dieus de ‖ S. Clare en gandt. ‖.



Eau. Jos CASIER

COLETTE REÇUE EN AUDIENCE PAR LE PAPE. (*Vie de sainte Colette*, fol. 23 V°)

M. Bergmans a analysé le manuscrit et publié le relevé complet des titres des chapitres. Le dernier feuillet mérite une mention spéciale : en partie double, il porte *au recto* la dédicace de Marguerite :

Votre loyale fylle ‖ Margarete Dangleterre ‖ pryez pour elle & pour son salut.

Au verso : Mad^e Margrite de dyorke, seur du Roy Eduart Dāgleterre ‖ vesve de mess^r Charles de

***

Il convient surtout d'insister sur la décoration du manuscrit : elle est d'une grande richesse et M. Bergmans en a fait ressortir le grand mérite.

A la page liminaire qui porte la prière à sainte Colette, l'ornementation rappelle l'origine du manuscrit : des anges portent les armoiries de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York :

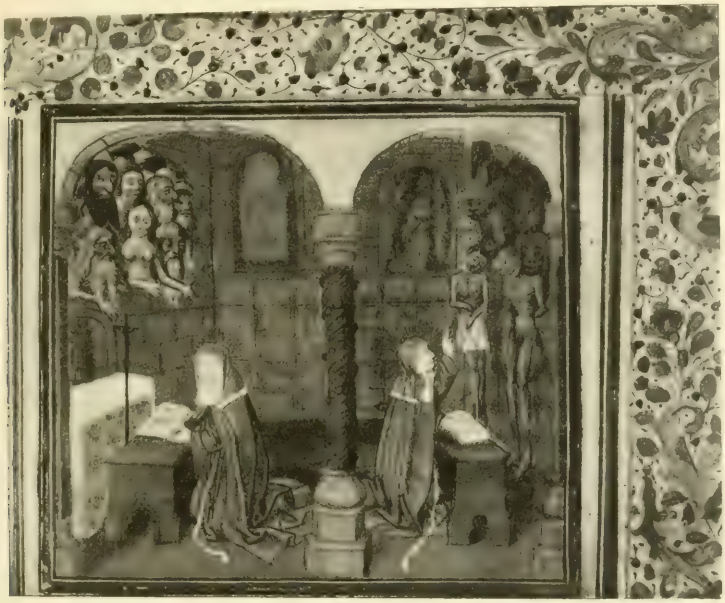
et la devise de la princesse *Bien en aueigne* alterne avec les chiffres enlacés des époux.

« Les chapitres sont ornés de miniatures, au » nombre de trente, se rapportant aux divers épi- » sodes de la vie de la sainte. Les pages conte- » nant un commencement de chapitre sont ornées » d'un encadrement de fleurettes, de fruits et de » feuilles, où courent des paons et d'autres oi- » seaux, des lièvres, des singes, etc... L'exécution » trahit une main sûre, qui doit sa légèreté à » son expérience. C'est de la façon la plus élé- » gante que les encadrements, coloriés et rehaus- » sés d'or, se détachent sur le fond mat du vélin. » De belles initiales, dont certaines comprennent » comme éléments décoratifs un lion héraldique » ou un M couronné, et des lettres rubriquées » avec soin achèvent de donner à l'ornementation » un aspect luxueux. »

Les trente miniatures proprement dites sont exécutées en teintes plates, où dominent le rouge, le bleu et le vert, avec rehauts d'or ; elles sont pour la plupart divisées en deux compartiments qui permettent la juxtaposition de deux scènes ; cette disposition est fréquente dans l'art médiéval.

M. Bergmans a décrit successivement les trente miniatures : nous détachons de son étude les descriptions de celles reproduites ici [1].

I [fol. 1, en tête de la préface]. Assis devant un pupitre, le Père Pierre de Vaux écrit la vie de sainte Colette ; dans le fond, une bibliothèque. La sainte est figurée à droite, agenouillée, les mains jointes, dans l'attitude de la prière ; sur un banc, devant elle, son livre d'heures.



Phot. Les Guides

COLETTE TOURMENTÉE PAR DES VISIONS INFERNALES (*Vie de sainte Colette*, fol. 104)

Cette interprétation paraît plus plausible que celle suivant laquelle l'artiste aurait représenté l'apparition de la sainte à Olivier de Langhe travaillant à la biographie de Colette.

1. La détermination que présentent quelques reproductions ici jointes n'a pu être évitée, pour le même de déterminer le lieu du manuscrit. Les photographies ont été exécutées au [illegible] des volumes dans des conditions défavorables d'un travail d'atelier.

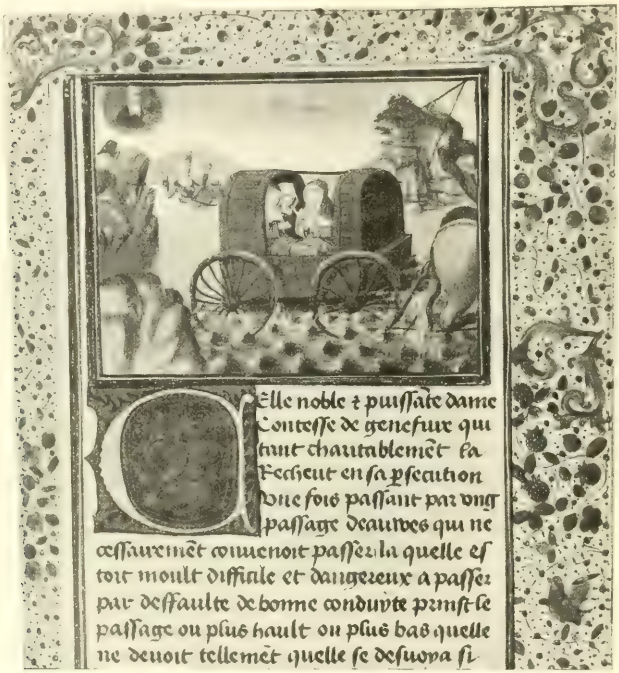
VII (fol. 23 v°). Au fond sainte Colette est reçue en audience par le Souverain Pontife. Au premier plan, le pape approuve le projet de réforme présenté par la sainte et lui met le voile noir.

VIII (fol. 26). Un ange apporte à sainte Colette une corde blanche, emblème de sa réforme ; un autre lui présente des écus d'or pour couvrir les frais d'un nouveau monastère, dont la construction est représentée à l'arrière plan.

X (fol. 40 v°). A gauche, sainte Anne apparaît avec tous ses descendants à sainte Colette. A droite, Charles le Téméraire portant le collier de la Toison d'or, et Marguerite d'York sont agenouillés dans l'attitude de la prière. Derrière eux, dans une baie, saint Jean l'Évangéliste remet à sainte Colette un anneau d'or.

XVIII (fol. 104). Sainte Colette est tourmentée, dans sa cellule, par des visions effrayantes, notamment par la vue de corps pendant au gibet.

XXV (fol. 142). A un endroit où il n'y avait ni pont ni bateau, sainte Colette passe l'eau dans un chariot. Dans le fond, Blanche de Savoie, sa protectrice, est montée sur un cheval qui a de l'eau jusqu'aux épaules ; sur le bord, un personnage s'apprête à passer l'eau.



Ms. fol. 142.

COLETTE TRAVERSE MIRACULEUSEMENT UNE RIVIÈRE. (*Vie de sainte Colette*, fol. 142).

Une reliure de veau brun estampé protège le volume. Encadré d'une bordure formée de petits fers triangulaires portant un dragon, le plat est décoré de filets à froid disposés en losanges, et semé de fleurs de lys.

Le dos a subi une restauration moderne : de ses huit compartiments, le deuxième porte le titre : *La Vie de sainte Colette*, et les autres un angle.

Les tranches dorées sont ornées, la tranche intérieure, d'un écusson aux couleurs du couple princier, les deux autres, des chiffres C et M entrelacés.

La fermeture du livre est assurée par deux courroies attachées au plat antérieur et se terminant par deux termoirs de cuivre qui se fixent sur deux clous de cuivre attachés au plat postérieur ; les courroies et termoirs actuels (portant en caractères gothiques *Mai*, c'est-à-dire le de-

Musée du Louvre.

Département de la sculpture du Moyen âge et de la Renaissance. Acquisitions et dons Année 1910.

1. — *Vierge debout* portant l'enfant nu sur le bras gauche. Elle le regarde en souriant, tandis que l'enfant, riant aux éclats, introduit la main dans son corsage. La figure est richement vêtue et coiffée. — Pierre. — École française. Milieu du XVIe siècle. H. 1. m. 48.

SAINT GEORGES A CHEVAL COMBATTANT LE DRAGON. Musée du Louvre.

but du nom de la Vierge) sont modernes.

Le travail de M. Bergmans contient quantité de notes bibliographiques qui attestent sa vaste érudition : il mérite toute l'attention de ceux qui s'intéressent aux études franciscaines : il nous a été particulièrement agréable d'avoir pu le signaler aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*.

Jos. CASIER.

Cette Vierge était attribuée sans aucune preuve à Ligier Richier. L'attribution ne paraît pas devoir être maintenue, bien que le monument provienne sans doute des provinces de l'Est.

2. — *Buste d'angelot* à longs cheveux, les bras croisés ; on voit l'amorce des ailes. (Fragment.) — Pierre. — École bourguignonne. Milieu du XVe siècle. H. 0,32 m.

Ce fragment était jadis encadré sur la façade d'une maison moderne de Senlis. Il offre une

parenté évidente avec les deux beaux anges volants du Musée de cette ville, publiés dans le volume du *Congrès archéologique* de 1907.

3. *Saint Georges* à cheval combattant le dragon. — Haut relief. Pierre. — École française. Milieu du XVe siècle. H. 0,58 m. L. 1,03 m. *fig.*

Le buste du cavalier manque ainsi que la tête du dragon et toute la partie haute de la composition. Ce morceau, d'un très beau caractère et d'une vérité de mouvement étonnante, provient d'une collection particulière de Nevers. On n'en connaît pas l'origine exacte ; mais il n'est pas sans rapport avec les grands hauts-reliefs des chapelles de la cathédrale de Nevers.

4. *Tête d'homme nimbée.* La figure, jeune, aux cheveux et à la barbe frisés, paraît être celle d'un apôtre. Le nimbe est décoré de stries rayonnantes. (Fragment.) — Pierre peinte. — École française. XVe siècle. H. 0,35 m.

La provenance indiquée pour ce morceau ainsi que certains caractères qui le rapprochent des figures du Musée de Toulouse connues sous le nom d'*Apôtres de Rieux* permettent de l'attribuer à quelque atelier de la région toulousaine.

5. *Médaillon d'empereur romain buté* en haut-relief. Vu de trois quarts, sans inscription. — Pierre. — École française. Première moitié du XVIe siècle. Diam. 0,45 m.

Ce morceau faisait partie d'une série de sept figures analogues dont quelques unes en terre cuite, qui se trouvaient encore il y a peu de temps appliquées sur la façade d'une maison de Cahors et qui passent pour avoir jadis décoré le château d'Assier (Lot).

6. *Sainte Anne et la Vierge.* Groupe de deux figurines debout dans l'attitude traditionnelle de l'Éducation de la Vierge. — Terre cuite. — École française. Fin du XVIe siècle.

On ignore la provenance exacte de ce morceau qui appartient certainement à ces nombreuses séries de figures de sainteté exécutées après les guerres de religion, notamment dans la région du Mans et d'Angers, et où quelques souvenirs de l'iconographie gothique se mêlent à des éléments de plus en plus nombreux de style classique.

7. *Chapiteau* orné d'oiseaux fantastiques aux quatre angles et de feuilles d'acanthes très stylisées autour de la corbeille. — Marbre. — École française du XIIe siècle. H. 0,30 m.

Don de M. Demotte.

Ce beau morceau de décoration est rendu plus précieux encore par sa matière et sa provenance certaine de la région pyrénéenne. C'est un type des déformations de l'art classique, teintées de byzantinisme, si fréquentes dans l'art roman.

Paul Vitry.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Séance du 27 janvier.* — M. Morel-Fatio informe qu'il aura à entretenir l'Académie du résultat de ses études paléographiques et critiques sur la correspondance de sainte Thérèse : en attendant, il annonce l'apparition d'une nouvelle et très importante traduction des œuvres de la sainte établie par les Carmélites du premier monastère de Paris, qui, jadis au faubourg Saint-Jacques, se trouve aujourd'hui transféré à Bruxelles. Ce travail du plus haut mérite fait grand honneur à ces religieuses : il précise, sur beaucoup de points, notre connaissance des écrits mystiques de sainte Thérèse et renouvelle l'histoire de la réforme du Carmel au XVIe siècle.

M. Diehl signale le développement pris par les musées de Bucarest et, en particulier, le groupement récemment fait par M. Simu des précieuses collections de M. Kalindero, où se retrouvent plusieurs centaines d'icones dont les plus anciennes datent du XVe siècle.

Séance du 17 février. — L'Académie présente au ministre, comme le conseil de perfectionnement de l'École des Chartes, pour la chaire d'archéologie du moyen âge à cette école, en remplacement de M. de Lasteyrie, en première ligne, M. Eugène Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'archéologie, et en deuxième ligne, M. Brutails, archiviste de la Gironde.

M. le comte Durrieu ajoute un nouveau chapitre à ses travaux sur les rapports de l'art français et de l'art italien du temps de Charles VI. En étudiant, comme il l'a fait, le célèbre manuscrit des Très Riches Heures du duc de Berry conservé à Chantilly, il a déterminé que ces miniatures ne sont pas dues à une main italienne, mais qu'elles sont d'une inspiration très italienne. Cela n'est pas surprenant, car Jean, duc de Berry, avait pour beau-frère le premier duc de Milan ; les artistes français ou bourguignons ont dû être en rapport avec l'art lombard. S'appuyant sur une découverte récente d'un érudit italien, M. Giulio Zappa, M. Durrieu étudie aujourd'hui plus particulièrement ce Michelino da Besozzo, connu depuis 1394 jusqu'à 1442, qui, peintre et miniaturiste employé par les ducs de Milan, jouit de la plus grande réputation au point d'être qualifié *pictor excellentissimus*.

Un livre d'heures de la maison Bospighosi permet d'apprécier son talent. M. Durrieu pense qu'on peut retrouver de lui chez nous quelques dessins, notamment dans le ms. lat. 5.888 de la Bibliothèque nationale dont une miniature montre le duc de Milan entrant dans l'éternité. Si l'art français sous Charles VI a beaucoup emprunté à l'Italie, il faut reconnaître que l'Italie nous doit aussi, à cette époque, quelque chose. Un des plus beaux thèmes de l'art chrétien notamment, celui de la Vierge venant s'agenouiller dans le Paradis aux pieds de Dieu qui la couronne, au milieu des anges et des saints, a d'abord été traité en France avant d'avoir été adopté au sud des Alpes par des maîtres tels que Fra Angelico et Filippo Lippi.

Séance du 24 février. — A propos de la correspondance, M. le comte Durrieu annonce que M. Soyer, archiviste du Loiret, lui a communiqué la photographie d'un tableau portant, au verso, une inscription de laquelle il résulte que cette œuvre fut commandée en 1494 par Jean Coyet, âgé de soixante-quatre ans, notaire et secrétaire de Charles VIII, à un peintre allemand, nommé Jean Hay, qui est ainsi venu peindre en Blésois. M. de Mély a pu identifier cet artiste et publiera l'étude qu'il lui a consacrée.

Séance du 3 mars. — M. le comte Durrieu fait la seconde lecture de son mémoire sur Michelino da Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne de Charles VI.

M. F. de Mély reprend l'étude des Très Riches Heures du duc Jean de Berry, conservées à Chantilly et attribuées aux frères Limbourg. Il rappelle que, si plusieurs pages très françaises peuvent être attribuées à Henri Bellechose, tous les critiques d'art, qui ont examiné le manuscrit, y

ont reconnu des influences italiennes indéniables et surtout siennoises, car on y voit des copies, presque serviles, de tableaux de Bartolodi Maestro Fredi, de Taddeo Gaddi, de Taddeo di Bartolo et des souvenirs de Duccio. Mais comme jusqu'ici on n'a jamais rencontré, dans aucune pièce d'archives, le nom d'artistes italiens au service du duc de Berry, on croit pouvoir affirmer que c'est un des frères Limbourg, qui rapporta d'un voyage ignoré en Italie, des copies d'œuvres d'art dont il s'inspira.

M. de Mély apporte aujourd'hui deux lettres, déjà publiées du reste, échangées entre le duc de Berry et un de ses familiers, en 1409. Celui-ci, qui se trouve alors à Gênes et à Sienne, propose au duc de lui envoyer un artiste merveilleux qu'il a rencontré dans cette dernière ville, et le duc lui répond qu'il accepte. L'artiste n'est pas nommé, mais on peut y reconnaître Domenico di Nicolo del Coro, le célèbre marqueteur, qui travailla au Dôme de Sienne vers 1400. A ce moment, son style est très italien. Quand il exécute, quelques années après 1428, au retour, par conséquent, les stalles du Palais de la Seigneurie, il s'inspire d'une œuvre essentiellement française, le Livre d'Heures enluminé vers 1402 par Beauneveu, pour le duc de Berry, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. On ne saurait affirmer, par exemple, que Domenico del Coro ait travaillé aux Très Riches Heures. Mais, dans une miniature admirable, *l'Adoration des Mages*, on aperçoit dans le fond une ville : c'est Sienne, fort facile à identifier avec son aspect traditionnel. Cette miniature est signée *Filippus*. Or, en 1394, nous trouvons à Sienne un miniaturiste, Filippo di Francesco di Piero di Bertuccio. Il est donc à peu près certain que cette vue de Sienne fort exacte est signée d'un nom siennois, quand nous savons la présence de Siennois à cette époque chez le duc de Berry ; il faut croire que Filippo est venu sans nul doute avec Domenico del Coro auprès du duc, ce qui expliquerait très simplement les influences siennoises si manifestes que nous trouvons dans un certain nombre de miniatures de ce manuscrit cependant si absolument français dans son ensemble.

M. le comte Durrieu observe que, si M. de Mély n'est pas le premier à avoir étudié, dans leur ensemble, les Très Riches Heures de Jean, duc de Berry, l'identification particulière du miniaturiste *Filippus*, qui travailla à embellir ce manuscrit, avec le Siennois Filippo di Francisco, serait un résultat nouveau.

Société des Antiquaires de France. *Séance du 8 février.* — M. Marquet de Vasselot étudie une inscription qu'on trouve sur plusieurs émaux du commencement du XVIe siècle, représentant la flagellation, qui sortent de l'atelier de Jean Ier Pe-

meaud. Sur la jambe d'un bourreau, on lit le mot Marcus, qu'on a pris d'abord pour le nom d'un artiste ; mais il propose une explication beaucoup plus satisfaisante, c'est le nom de Malchus, modifié suivant le phonétique du Centre de la France, nom d'un bourreau du jardin des Oliviers, qu'on retrouve dans les plus célèbres mystères du moyen âge.

M. Rey apporte de nouvelles notes sur Pierre Bontemps, le sculpteur célèbre du XVIe siècle. Il signale une cheminée commandée à l'artiste en 1556 pour le château de Fontainebleau par Philibert Delorme qui confie en la même année au même artiste la statue de François Ier pour la grande salle du Palais de justice de Paris. Il lui attribue également d'après les marchés la statue du Louvre de Charles Maigny et le tombeau de Guillaume du Bellay.

M. Durand-Gréville continue son étude sur la jeunesse de Raphaël, d'après Vasari. Il montre la photographie d'un tableau de la collection Liechtenstein de Vienne, signé Perusinus, où rien cependant ne lui paraît de la main du Pérugin.

Séance du 15 février — M. Mayeux entretient la Société d'une chasuble appartenant à M. Tello-Champagne, à Dreux, et qui présente cette singularité de comprendre quarante-six pièces de provenances différentes des XVe et XVIe siècles, dont l'ensemble arrive à former ainsi un ornement sacerdotal complet.

— M. Vitry entretient la Société des œuvres qui peuvent être attribuées au sculpteur rouennais Nicolas Quesnel et de celles de Mathieu Laignel : celui-ci, après avoir collaboré au tombeau de Georges d'Amboise (1520), alla exécuter à Amiens celui du cardinal Hémart (1543).

Séance du 22 février. — M. Rey fait une communication sur le tombeau des Poncher aujourd'hui au Louvre : par un mandat de 1507, il a pu découvrir son auteur Jacques Bachot, un sculpteur champenois.

— M. Kœchlin étudie les ivoires gothiques dont il est si difficile de reconnaître l'authenticité. Il a pu en classer un certain nombre qu'il découvre dans les inventaires et qu'il accompagne jusqu'à nos jours. Tel un calice de la cathédrale de Milan qu'il rencontre dans un inventaire de l'église Saint-Gothard en 1450, un diptyque du Louvre qu'on voit gravé dans Gori au XVIIIe siècle et qui vient de Saint-Lambert de Liège. Ils lui permettent d'authentiquer d'autres pièces identiques. Son étude doit paraître cette année dans la *Revue de l'Art chrétien*.

— M. Naef, chef du service des Monuments historiques de Suisse, signale les fouilles qu'il poursuit dans la cathédrale de Lausanne. Elles révèlent

trois basiliques dont la plus ancienne pourrait remonter au VIIe siècle ; dans certaines sépultures, le cœur du défunt a été remplacé par une éponge; dans une autre on a trouvé une croix de suspension avec Abraxas qui semble remonter au VIIe siècle.

Séance du 1er mars. — Après deux tours de scrutin, M. Georges Espinas, archiviste aux archives du Ministère des Affaires étrangères, a été élu en remplacement de M. le marquis de Vogüé, nommé membre honoraire dans une des précédentes séances.

Rapport sur le budget des Beaux-Arts. — Le rapport sur le budget des Beaux-Arts, rédigé par M. Paul-Boncour, est exceptionnellement volumineux et nous n'avons pas la prétention de discuter toutes les questions qui y sont soulevées. Le rapporteur critique la lenteur du déménagement du ministère des Colonies, l'indécision où reste l'Administration pour ce qui regarde l'Ecole des Arts décoratifs, les abus de l'affichage et de la publicité, etc.

Monuments historiques. — La partie qui concerne les Monuments historiques est très développée et il y a beaucoup à apprendre.

Parmi les cathédrales qui sont l'objet de grosses entreprises dont l'exécution, à cause de l'importance des travaux, doit être échelonnée sur plusieurs exercices, on peut citer, en suivant l'ordre alphabétique :

La cathédrale d'Albi, dans laquelle on exécute cette année les travaux prévus au premier chapitre du devis général de la restauration du clocher ;

La cathédrale d'Amiens, dont on restaure le premier arc-boutant et le deuxième contrefort du transept sud, côté ouest ;

La cathédrale d'Angers, dont on entreprend la restauration de la façade Ouest, prévue dans un devis général pour une somme de 168.361 fr. ;

La cathédrale de Beauvais, où l'on poursuit la restauration de la face est du transept et du chœur, travaux s'élevant à 383.116 fr. ;

La cathédrale de Bourges où l'on achève la restauration de la grande verrière de la façade ouest, qui aura coûté 66.000 francs ;

La cathédrale de Chartres, dont les frais de restauration du transept nord sont évalués à 355.722 fr.

La cathédrale d'Orléans, où l'on continue de refaire les voûtes du chœur ;

La cathédrale de Reims, qui nécessite les dépenses les plus élevées : l'ensemble des devis approuvés pour ce monument et dont l'exécution est prévue pour cette année, s'élèvent, entretien compris, à 170.000 francs ;

La cathédrale de Rouen, à laquelle on exécute chaque année des réparations pour une somme d'au moins 100.000 francs, en vue notamment de la restauration de la tour Saint-Romain, prévue dans un devis général se montant à 420.000 francs.

Pour près de la moitié des cathédrales, la dépense annuelle n'est pas inférieure à 20.000 francs. Rares sont celles pour lesquelles le coût des travaux n'atteint pas la somme de 10.000 francs.

D'importants projets de restauration sont à l'étude pour les cathédrales de Bayonne (restauration des couvertures du bas-côté sud) ; de Bordeaux (construction d'arcs-boutants du côté nord) ; de Clermont, d'Évreux, du Mans, de Nantes, du Puy, de Rodez, de Saint-Dié, de Tours, ainsi que pour le bâtiment dit « Dortoir des Bénédictins », dépendance de la cathédrale de Dijon.

Parmi les autres travaux actuellement en cours d'exécution, on peut citer : l'église de Saint-Riquier (Somme) ; l'église Saint-Maurice, à Vienne (Isère) ; l'église Saint-Remi, à Reims (Marne) ; l'église Saint-Bonnet, à Bourges, etc.

Après avoir critiqué l'isolement à outrance des édifices du moyen âge, M. Paul-Boncour s'élève avec raison contre certains architectes des Monuments historiques qui, au lieu de réparer, reconstruisent ou reconstituent. Les membres du Congrès archéologique d'Angers et de Saumur ont pu se rendre compte, l'an dernier, de la façon dont les restaurations sont faites à notre époque. Nous sommes donc très heureux pour notre part que des critiques sévères, mais justes, soient adressées à ceux qui, malheureusement, les méritent.

« Les reconstitutions systématiques que les architectes n'ont que trop de tendances à imposer à l'Administration des Beaux-Arts, sont déplorables; elles sont d'ailleurs la conséquence de l'organisation actuelle des services d'architecture, et c'est un nouveau grief, et non le moindre, que nous formulons contre elle.

A disperser la sauvegarde de nos monuments historiques entre un trop grand nombre d'architectes, au lieu d'en confier la responsabilité à un petit nombre d'inspecteurs qui ne feraient que cela, on en est arrivé à ce que chaque architecte a « son » monument : de là à avoir « sa » conception du monument dont il a la charge, il n'y a qu'un pas. Il est souvent franchi. L'architecte finit par avoir une conception déterminée du monument qu'il surveille ; il se l'est formée par l'étude, la méditation, la recherche des documents, la découverte d'un pan de mur écroulé, d'une fondation mise à jour ; elle peut être exacte, tout à fait conforme au plan primitif de l'édifice ; elle a le grave défaut de modifier l'aspect que le temps, cet artiste supérieur à tout autre, a imposé au monument. L'architecte peut avoir raison au point de vue strictement architectural ou archéologique. Il a tort au point de vue simplement français.

Les services d'architecture des monuments his-

toriques doivent être *conservateurs* dans toute la force du terme : ils sont là, non pour apporter des reconstitutions conformes aux exigences d'une pédagogie esthétique, mais pour garder ce qui existe. Leur rôle doit se borner à entretenir et à réparer avec discrétion. *Ils ne doivent reconstruire que quand ils ne peuvent plus faire autrement.*

Nous savons très bien que de telles règles, en pareille matière, ne peuvent être absolues, et que la seule garantie de nos monuments historiques est le tact, le goût et l'amour des vieilles choses de ceux à qui les a confiés la Nation. Nous n'incriminons même pas la bonne foi et la valeur professionnelle des architectes coupables de certaines reconstitutions, mais nous constatons que, pour l'intérêt artistique de nos monuments, comme pour la bonne administration des crédits votés par la Chambre, *il est nécessaire de séparer radicalement les fonctions d'inspecteurs et celles d'architectes, de limiter celles de l'architecte à l'exécution des décisions prises, et de confier à un corps d'inspecteurs, qui ne seront pas tentés de faire triompher, à propos de tel monument, une conception personnelle, la responsabilité de proposer au Conseil des Monuments historiques les mesures à prendre et celle d'en surveiller l'exécution.* »

Musée de sculpture comparée du Trocadéro. — Le Musée de sculpture comparée s'est enrichi en 1909 d'un certain nombre de pièces fort intéressantes pour l'art et pour l'histoire.

C'est, pour le XIIIe siècle, une travée du triforium de l'église de Semur-en-Auxois, et une série de détails d'ornement de la même église, ainsi que plusieurs motifs du porche de Notre-Dame de Dijon ; enfin un remarquable tombeau d'une comtesse de Joigny, conservé dans cette ville et provenant de l'abbaye de Dilo. Ce monument comprend une statue couchée et des figurines, très originales, d'un beau style.

Pour compléter les exemples de la statuaire du XVe siècle, quatre bustes ont été moulés sur les figures du Saint Sépulcre de Tonnerre, exécuté en 1463 par Jean Michel et Georges de la Sonnette. Ces œuvres sont parmi les plus belles et les plus typiques de leur époque.

Divers dons ont également enrichi le musée. M. Fenaille a offert le moulage d'une très belle frise de la Renaissance du château de Montal. L'Administration de l'École Boulle a offert quelques fragments de décoration du XVIIIe siècle, moulés sur une maison qui fut démolie pour faire place à la construction de la Bourse.

Depuis le commencement de 1910, une pièce très importante, le moulage du tombeau de Ferdinand V à Grenade, cédée par le musée de Versailles, est venue prendre place dans les galeries.

Enfin, en ce moment même, M. Pierpont-Morgan, à la demande de M. Fitzhenry, vient d'offrir au musée un moulage de la célèbre statuette d'argent du XIIIe siècle, dite le Roi de Bourges, qui fait partie de ses collections. C'est un morceau unique et de premier ordre de la plus belle période de l'art français, qui a passé, pour toujours sans doute, à l'étranger. Grâce à ce don, les étudiants et les artistes pourront du moins en voir une reproduction à Paris.

En 1910, la Commission des Monuments historiques a approuvé l'exécution des moulages suivants :

XIIe siècle. — Chapiteaux de Mozac et de Brioude (Puy-de-Dôme) ;

XIIIe siècle. — Détails du chœur de la cathédrale de Clermont ;

XIVe siècle. — Statue de Notre-Dame-du-Martinet, à Brioude ;

XVe siècle. — Balustrade de la chapelle des Bourbons à la cathédrale de Lyon ;

XVIe siècle (gothique). — Détails des tombeaux de Philibert le Beau, Marguerite de Bourbon et Marguerite d'Autriche, à Brou (Ain) ; tympan de la maison des Centaures, à Montferrand (Puy-de-Dôme) ;

XVIe siècle (Renaissance). — Médaillons de l'hôtel du Montat, à Riom.

Appendices. — Parmi les nombreux appendices au Rapport du budget des Beaux-Arts, nous notons : la liste des tapisseries réparées depuis 1901 à la Manufacture nationale des Gobelins, le relevé des acquisitions des objets d'art et des antiquités faites par la Caisse des Musées nationaux, du 1er janvier au 20 septembre 1910, la liste des édifices classés parmi les Monuments historiques à la date du 24 janvier 1910 (par départements, 70 pages) et celle des sites classés au 4 juin 1910, enfin, ce qui est capital, le *projet de loi* relatif à la conservation des monuments et objets ayant un intérêt historique ou artistique.

Ce projet de loi a pour but de modifier la loi de 1887 devenue tout à fait insuffisante. D'après ce nouveau texte, le monument pourra être classé, à défaut du consentement du propriétaire, par décret du Conseil d'État. Le classement pourra donner lieu au payement d'une indemnité représentative du préjudice pouvant résulter pour le propriétaire de l'application de la servitude de classement d'office.

Quant aux objets d'art, on leur applique, d'une façon générale, les dispositions qui avaient été insérées dans la loi sur la séparation des Églises et de l'État relativement aux seuls objets renfermés dans les édifices religieux. Ils seront imprescriptibles et inaliénables et les actions en nullité et en revendication pourront être exercées à toute épo-

que, qu'il s'agisse d'objets perdus ou volés ou de ceux qui auront fait l'objet d'une aliénation illicite. L'exportation des objets classés est interdite.

La loi de 1887 ne prévoyait pas le classement d'objets d'art appartenant à des particuliers ; il sera désormais possible.

Nous aurons occasion de revenir sur ce projet de loi ; espérons pour le moment que les Chambres en adopteront les dispositions principales qui intéressent l'honneur et la richesse de la France.

Algérie. *Rapport présenté par M. Ballu sur les travaux de fouilles et de consolidation exécutés pendant l'année 1910, par le service des Monuments historiques de l'Algérie.* (*Journal officiel* du 13 janvier 1911.) — Parmi les travaux importants et pouvant intéresser nos lecteurs, nous signalerons ceux qui ont été effectués à Timgad.

I. *Fouilles des abords de la grande basilique du Nord.* — « Déjà en 1909, on avait voulu se rendre compte si la grande église cathédrale située dans la partie Nord des ruines avait fait, à une certaine époque, partie intégrante d'un monastère.

Les travaux de l'an dernier avaient fait découvrir à peu près sûrement des restes de constructions d'un grand couvent, mais on voulait obtenir une nouvelle confirmation de cette hypothèse en poursuivant les déblais, avec l'espérance de trouver les traces des cellules des moines, comme dans le monastère de l'Ouest. Malheureusement, il n'a été possible de rien trouver de bien net comme murs tout autour du cloître disposé à l'est et au sud de la basilique : on se rend bien compte qu'il y a eu là des constructions, mais tout a été détruit pour faire place à des tombes établies avec des tuiles plates (tegulæ). Cette nécropole est considérable ; plusieurs centaines de ce genre de tombes ont été mises au jour. Beaucoup d'entre elles sont même encastrées dans des ruines de murailles.

Le résultat des recherches est qu'on ne peut guère douter que, pendant une période indéterminée, la seconde grande basilique de Thamugadi ait été entourée de bâtiments monastiques, comme l'indique notamment la présence de la grande cour entourée de portiques, du cloître, en un mot. Les cellules trouvées au monastère de l'Ouest sont absentes ici, mais tout porte à croire qu'elles ont existé et que leur démolition a été l'œuvre de l'établissement du vaste cimetière chrétien dont on a découvert les tombes en nombre si important.

II. *Découverte d'une basilique chrétienne.* — Les ruines de cette église se trouvent à 54 mètres du mur Nord du péribole du temple de Jupiter, dans le prolongement de l'alignement de la partie occidentale de l'enceinte sacrée.

La petite basilique en question avait déjà été repérée et indiquée sur les plans, mais d'une façon incomplète, car elle n'avait été l'objet d'aucune fouille sérieuse. On a réparé cet oubli et mis au jour : une nef de 6 m. 70 de long sur 6 m. 68 de large; un chœur demi-circulaire de même largeur et profond de 4 m. 65 que séparaient de la nef trois entrecolonnements ; trois salles disposées sur le côté est de la basilique, mesurant 3 m. 25 de large sur 2 m. 75 de long chacune et communiquant entre elles par des portes ; enfin une sorte de porche, situé à cheval sur la salle antérieure et la paroi Nord de la nef, avec 3 m. 15 de large et 2 m. 65 de profondeur. Deux portes y donnaient accès de l'extérieur.

La construction de cette petite église était très simple. Les murs ont 50 centimètres d'épaisseur et ne permettaient pas l'emploi de voûtes qui les eût poussés au vide. Une charpente et une couverture en tuiles surmontait donc le monument dont le côté occidental a été emporté presque en entier par les crues du ravin, comblé depuis, qui existait avant nos fouilles.

Le pavage de la nef avait été fait avec des dalles prises dans les monuments païens de la ville ; on voit encore, devant l'abside, à sa place habituelle, la mensa sur laquelle s'élevait l'autel.

Enfoncée au ras de terre, une sorte de tombe cimentée renfermait trois grandes urnes funéraires où se trouvait un peu de terre noire ; une de ces urnes en terre cuite contenait une autre urne plus petite et quelques débris de coupes brisées en verre ordinaire, devant servir jadis à la communion sous les deux espèces.

Une autre des grandes urnes en renfermait une, de moindre dimension, qui était revêtue d'une couche de ciment. Ces récipients ne contenaient qu'un peu de terre brune.

Une inscription ou plutôt un fragment d'inscription servait de séparation entre les colonnes précédant le chœur. Les colonnes sont de l'ordre corinthien et de grosseurs différentes : ce sont des matériaux réemployés comme presque toujours quand il s'agit d'édifices chrétiens. Un des chapiteaux, à feuilles d'acanthe, représente près de l'abaque une tête humaine de facture médiocre.

Le chœur était dallé en mosaïque et les salles secondaires en béton. Bien que le sol de la nef ait été recouvert de dalles de pierre, on y retrouve des traces de mosaïques qui devaient constituer le dallage primitif.

III. *Découverte de fragments et objets divers pour le musée.* — Parmi les objets en terre cuite, nous indiquerons :

Lampe chrétienne avec la représentation, au centre, d'un poisson. Hauteur 4 centimètres, largeur 7 centimètres, épaisseur 12 centimètres.

Quatre lampes chrétiennes, sans dessin. Hauteur 4 centimètres, largeur 6 centimètres, épaisseur 12 centimètres.

Lampe chrétienne avec la représentation, au centre, d'un calice surmonté de deux colombes. Terre cuite rouge. Hauteur 4 centimètres, largeur 12 centimètres, longueur 13 centimètres.

Lampe chrétienne ayant au milieu un carré entouré de deux croisses, dans le pourtour une série de carrés et de pastilles (col cassé). Hauteur 4 centimètres, largeur 7 centimètres, épaisseur 10 centimètres.

Lampe chrétienne, avec bordure de pastilles. Hauteur 4 centimètres, largeur 10 centimètres.

Ces lampes proviennent des fouilles du Decumanus Ouest.

Les fouilles ont encore amené la découverte d'un certain nombre de maisons, les unes dans le nord-est de la cité, les autres, au nord de la partie ouest du Decumanus Maximus, aux environs du monastère du Nord. On a mis aussi au jour un curieux mausolée païen, un établissement de bains et quelques inscriptions.

Exposition d'art chrétien. — Une exposition internationale d'art chrétien moderne, qui sera la huitième exposition de la Société de Saint-Jean, s'ouvrira dans les salles du pavillon de Marsan, au mois de novembre 1914.

Les représentants les plus distingués de l'art chrétien de tous les pays seront invités à participer à cette exposition.

École nationale des Chartes. — Notre distingué collaborateur, M. Eug. Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'archéologie, vient d'être nommé, par décret du 9 mars, titulaire de la chaire d'Archéologie du moyen âge.

Angers. — Un décret récent vient d'affecter l'ancien évêché d'Angers, situé dans le voisinage de la cathédrale, à l'administration des Beaux-Arts, pour y installer les services annexes de la cathédrale ainsi que la riche collection de tapisseries autrefois conservées dans cet édifice.

Asfeld (Ardennes). — Le classement de la curieuse église d'Asfeld a été récemment demandé par le Comité des Sites et Monuments pittoresques.

Asnières (Maine-et-Loire). — Le Comité des Sites et Monuments pittoresques a voté 1000 francs à la Société artistique des monuments de la vallée de la Loire pour exécuter des travaux de réfection à l'abbaye d'Asnières.

Bayeux. — M. Jean Vallerey-Radot a soutenu le 2 février dernier à l'École des chartes une thèse sur la Cathédrale de Bayeux, dont nous donnons un résumé.

Ce travail se divise en deux parties : une notice historique et une description archéologique. On a suivi l'histoire de la cathédrale depuis sa très humble origine — petite chapelle fondée par saint Exupère à la fin du IIIe siècle — jusqu'aux restaurations les plus récentes.

Une grande cathédrale romane s'éleva au XI siècle ; dédiée en 1077 sous l'épiscopat d'Eudes de Conteville, elle fut incendiée en partie en 1105 et restaurée immédiatement après. Un nouvel incendie provoqua en 1160 une restauration très importante de la part de l'évêque Philippe de Harcourt ; de son épiscopat doivent dater la décoration romane de la nef et les restes d'une arcature de la tour centrale.

Au XIIIe siècle, la cathédrale romane fut presqu'entièrement remplacée par un édifice gothique. On pourrait attribuer aux travaux d'une confrérie rétablie par l'évêque Henri de Salisbury († 1205) le renforcement des piliers et le doublement des grandes arcades de la nef, les collatéraux, le porche dit du Doyenné et la salle capitulaire, moins les voûtes. La construction des chapelles latérales s'échelonna de la fin du XIIIe siècle jusqu'en 1350.

Le tambour carré construit au XIVe siècle sur la croisée du transept fut voûté seulement au XVe siècle et surmonté d'un étage octogone à jour, aux frais de l'évêque Louis de Harcourt, de 1477 à 1479.

Pillage de la cathédrale par les protestants en 1562, aménagements nouveaux entraînant quelques mutilations aux XVIIe et XVIIIe siècles, vandalisme révolutionnaire, restaurations du XIXe siècle : tels sont les différents chapitres qui terminent cette notice historique.

Parmi les éléments nouveaux apportés par cette thèse, on peut signaler un essai de restitution de la cathédrale au XIe siècle. A l'intérieur du monument, entre les deux tours de la façade, se trouvait notamment une tribune dont on avait jusqu'à présent ignoré l'existence.

L'auteur s'est particulièrement préoccupé d'élucider la question encore si controversée des remaniements romans, puis gothiques, des parties basses de la nef. Voici l'hypothèse nouvelle qu'il propose : en admettant que les piliers actuels de la nef, qui datent du début du XIIIe siècle, enveloppent seulement d'anciens supports du XIe, — hypothèse vérifiée pour deux piliers, — et en supposant que la colonne engagée de ce pilier roman,

face à l'axe de la nef, montant d'un seul jet jusqu'à la charpente, comme dans la plupart des églises normandes de cette époque, voici ce qui dut avoir lieu après l'incendie de 1160 :

La première idée de ceux qui pensèrent à la décoration romane encore subsistante de la nef, fut évidemment de supprimer au moins dans sa partie haute cette colonne engagée qui aurait coupé l'ornementation projetée.

La partie inférieure seule fut sans doute conservée et surmontée d'un chapiteau dont le tailloir se remarque encore dans certaines piles. Le rôle de ce nouveau tailloir était de recevoir la retombée des archivoltes décorées de frettes crénelées, de bâtons brisés, etc..., qu'on admire encore aujourd'hui. Sur celles-ci, comme sur des cintres permanents, on aurait monté le parement roman, qui existe encore, simple travail d'incrustation appliqué contre le mur primitif du XIe siècle.

On savait déjà que les tours de la façade qui datent du XIe siècle, avaient été renforcées intérieurement et extérieurement au XIIIe siècle : mais on n'avait pas remarqué jusqu'à présent qu'un travail de renforcement analogue, quoique moins considérable, avait été exécuté dans les étages supérieurs, probablement après l'incendie de 1105. On remarque néanmoins des traces de la maçonnerie du XIe siècle jusqu'à la naissance de la flèche dans la tour du sud. Des différences très nettes dans les appareils de construction (XIe, début du XIIe, XIIIe siècles) ont permis de faire cette constatation.

On peut encore signaler, parmi les nouveaux aperçus donnés par l'auteur, en laissant de côté les points de détail : la date de 1230 proposée, d'après une discussion de texte, comme à peu près certaine pour le chœur, et une nouvelle identification de la première scène du tympan du croisillon sud, consacré à l'histoire de saint Thomas de Cantorbéry ; enfin, la façade et la décoration gothique des deux travées situées entre les deux tours, sans cesser d'appartenir au XIIIe siècle, font partie d'une campagne de travaux postérieure à la construction de l'étage supérieur de la nef, construction qui semble avoir été visée par deux bulles d'indulgences d'Innocent IV, de 1243 et 1244.

Beaune (Côte-d'Or). — Nous avons reçu la circulaire suivante que nous sommes très heureux de publier ici, dans l'espoir qu'elle portera ses fruits.

« Il est en France un asile du Bien, qui est aussi une précieuse relique du Passé et un admirable joyau d'Art, c'est l'*Hôtel-Dieu de Beaune*, que fondèrent ensemble, en 1443, Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne, et sa femme, Guigone de Salins.

Touristes, artistes, praticiens y sont les bienvenus, et leur rappeler le souvenir d'une telle vision, c'est évoquer leur sympathie. Mais, parmi ceux qui ont le plus admiré cette belle maison, combien peuvent se douter qu'elle ait besoin de leur secours ?

Sa situation n'est pourtant que trop précaire, car la fortune de l'Hôtel-Dieu de Beaune, c'était surtout son beau domaine de vignes, accru depuis cinq siècles par de charitables donations. Lorsque le fléau du phylloxera s'est abattu sur la Bourgogne, il a fallu reconstituer entièrement ce vignoble et dépenser au-delà même des réserves amassées au cours des années prospères. Depuis lors, quelques belles ventes des Grands Vins des Hospices ont permis encore à une commission administrative animée du zèle le plus éclairé, de contribuer aux réparations des constructions du XVe siècle autour de la cour d'honneur, puis d'adjoindre aux salles d'hôpital une salle d'opérations qui est un modèle et qui rend d'immenses services dans la région. Mais voici que le tableau s'assombrit à nouveau, car deux années consécutives (1909 et 1910) de récolte déficitaire ou complètement nulle sont venues arrêter tout projet de dépense nouvelle.

Dans ces circonstances, que vont devenir les anciennes parties du bâtiment, qui, de plus en plus, ont besoin de réparation ? On ne peut l'envisager sans angoisse, car tout à la fois est en péril, l'art, l'histoire... et les malades eux-mêmes ! La jolie flèche qui surmonte le grand comble de 1443, mal consolidée en 1702, à la suite du cyclone qui en avait arraché les pinacles et les ornements, a perdu une partie de son revêtement de plomb et d'ardoise : ses bois affaiblis sont à peine protégés par des plaques de carton bitumé. Tout le faîtage, toute la couverture du grand comble, qui abrite 60 lits, sont également menacés : et si quelque accident survenait de ce côté, la magnifique salle voûtée en bois, où Nicolas Rolin installa les premiers malades, devrait être aussitôt évacuée.

Une intervention décisive s'impose donc, et cela à bref délai.

Cette intervention, par sa nature, par son caractère d'urgence, par son importance en dernier, n'est pas du ressort des pouvoirs publics : elle ne peut être que le fait d'un mouvement de générosité collective, qui réunisse dans le même élan d'idéal artistique et charitable ceux que la culture du cœur et de l'esprit et les bienfaits de la fortune ont marqués pour être les premiers protecteurs d'une admirable Maison des Pauvres.

L'initiative privée n'est-elle pas, en effet, la plus efficace collaboratrice des services publics qui gardent les richesses d'Art de notre domaine national? On sait le concours inestimable qu'elle a déjà apporté à l'Administration des Beaux-Arts, enserrée trop souvent dans les bornes étroites de son budget. Elle n'est nullement indiscrète, puisqu'elle n'a aucun caractère politique ou confessionnel, qu'elle

s'interdit toute ingérence critique ou administrative, qu'elle ne demande rien, et qu'enfin les donateurs trouvent leur seule récompense dans le plaisir délicat de donner et de sauver.

C'est cette pensée commune qui a réuni un Comité d'initiative, indépendant des administrations de l'Etat, dans le but de parer, par le moyen d'une souscription publique, aux dangers qui menacent l'Hôtel-Dieu de Beaune.

Le Comité fait appel à tous pour protéger du péril immédiat l'un des plus beaux et plus intéressants monuments de la vieille France.

Les sommes reçues par son Trésorier seront mises à la disposition de l'Administration des Beaux-Arts, jusqu'à concurrence de 50.000 francs ; elles permettront à la Commission administrative des Hospices Civils de Beaune, d'accord avec le Comité, d'obtenir de l'Etat une part contributive au moins égale, avec la décision ferme de mise en chantier pour les travaux de sauvetage et de réfection de la flèche et du grand comble du XVe siècle.

L'intérêt exceptionnel que la Commission des Monuments historiques a bien voulu prendre à l'étude de ce projet est le plus sûr garant d'une restitution parfaite de l'édifice mutilé en 1702.

Après cette œuvre de sauvetage, qui est la plus urgente — et qui ne saurait aboutir que par la voie d'une souscription rapide — le Comité d'initiative prévoit une œuvre de conservation confiée à une Association publique des « Amis de l'Hôtel-Dieu de Beaune ». Bien qu'il soit prématuré d'en parler aujourd'hui, le Comité envisage la constitution de cette Société, conformément à la loi, dès que, son but immédiat étant atteint, l'excédant des souscriptions pourra recevoir une nouvelle affectation, également profitable aux besoins des bâtiments anciens, et à ceux des services hospitaliers.

Les souscripteurs actuels d'une part de 100 francs seraient, de droit, appelés à faire partie de la Société future.

Un *Livre d'Or* illustré, dont l'impression s'achèvera en même temps que les travaux de réfection de la flèche et du grand comble, sera édité spécialement pour chacun des souscripteurs d'une part de 100 francs au moins et la forme de ce souvenir sera digne de la bonne action que nous venons leur demander. »

Les Bulletins de souscription et envois de fonds devront être adressés à M. Paul Rorol, trésorier du Comité d'initiative, rue Traversière, à Beaune (Côte-d'Or).

Brou (Ain). — Par décret en date du 23 janvier, l'ancien grand séminaire de Brou, à Bourg (Ain), est affecté à l'Administration des Beaux-Arts, pour y installer un musée lapidaire.

Conflans-Charenton. — La Commission du Vieux-Paris a émis un vœu pour la conservation de l'ancien château des archevêques de Paris, à Conflans-Charenton, qui, appartenant en dernier lieu à la mense épiscopale de Paris, est actuellement sous séquestre, en vertu de la loi de séparation des Eglises et de l'Etat. Ce château, propriété du cardinal de Richelieu, et plus tard des membres de sa famille, a un double caractère historique, par les événements qui s'y sont passés, et artistique par sa construction et les œuvres d'art qu'il renferme.

Dijon. — Le musée de Dijon a reçu quelques œuvres intéressantes, parmi lesquelles un panneau espagnol de la fin du moyen âge, *Christ bénissant*, vu de face et à mi-corps, offert par le regretté Jules Maciet.

Lyon. — On a réclamé à plusieurs reprises le classement de l'Hôtel-Dieu et de l'église Saint-Bruno des Chartreux à Lyon. L'église Saint-Bruno, qui fut commencée en 1590, mais terminée et décorée seulement au milieu du XVIIIe siècle, grâce aux soins du prieur Gabriel Prenel, est un des spécimens les plus complets de l'architecture religieuse sous Louis XV. Les travaux furent dirigés par l'architecte Ferdinand-Sigismond Delamonce. Le décor présente une grande unité. Un lyonnais, Chablis, exécuta de beaux cadres pour des tableaux de Trémolière, ainsi que des bas-reliefs et des stalles. Un flamand, Vanderheyde, sculpta les boiseries du chœur et Servandoni donna le modèle du somptueux baldaquin qui surmonte l'autel. On dit enfin que Soufflot prit part aussi aux travaux dirigés par Delamonce, sans qu'on puisse déterminer exactement ce qu'il fit.

Orbais. (Marne). — Un groupe d'habitants d'Orbais-l'Abbaye a formé le projet d'élever à la mémoire de Louis Courajod, historien de l'art national, qui consacra ses premiers travaux à l'église d'Orbais, auprès de laquelle s'écoula son enfance, un monument très simple, une plaque commémorative avec médaillon et inscription.

Un comité s'est constitué à Orbais même, sous la présidence de M. Camille Blondiot, président du Comité des Sites et Monuments de la Marne et ami personnel de Courajod, et de M. Léon Charlot, conseiller général, maire d'Orbais.

Ont été nommés membres d'honneur à Paris : MM. Aynard, Héron de Villefosse et Paul Durrieu, membres de l'Institut, Henry Lemonnier, professeur à la Sorbonne, Eugène Lefèvre-Pontalis, professeur à l'Ecole des Chartes, André Hallays, Raymond Koechlin, Louis Gonse, Gaston Brière, Paul Vitry,

Marquet de Vasselot, Paul Leprieur et André Michel.

Le Comité espère que tous les amis et admirateurs de Louis Courajod, tous ceux qui ont profité de ses travaux et de son enseignement comme auditeurs et comme élèves, auront à cœur de se joindre à lui pour rendre cet hommage au maître disparu.

Prière d'adresser les adhésions et souscriptions à M. André Michel, au Musée du Louvre.

Paris. Le rapport présenté par M. Hénard, au nom de la « Commission instituée à l'effet de centraliser l'action des divers services chargés de veiller au maintien des perspectives monumentales de la ville de Paris », contient une liste de trente-trois aspects monumentaux ou pittoresques qu'il importe avant tout de sauvegarder.

Nous indiquons quelques-uns de ces aspects :

Saint-Eustache et les immeubles qui l'encadrent;

L'ensemble monumental formé par Saint-Nicolas-des-Champs, Saint-Martin et le Conservatoire des arts et métiers :

Sainte-Elisabeth, rue du Temple et son cadre :

Notre-Dame, la Cité et le boulevard du Palais :

Saint-Merri, rue Saint Martin et son cadre :

Saint-Gervais et son charnier et la place Baudoyer ;

Saint-Etienne-du Mont et le cadre de la place Sainte-Geneviève :

Saint-Séverin, son charnier et son cadre ;

Saint-Nicolas-du-Chardonnet et son cadre ;

Saint-Pierre de Montmartre, la place du Tertre et son cadre.

Voici, à titre d'exemple, les réflexions de M. Hénard au sujet de la place Sainte-Geneviève, derrière le Panthéon :

« C'est une des places les plus intéressantes de Paris par l'ensemble des monuments qui l'encadrent, tous de style très différent, mais chacun d'eux remarquable dans son style : Saint-Etienne du Mont, le lycée Henri IV et la tour dite de Clovis, la Bibliothèque Sainte-Geneviève et le Panthéon... Lorsqu'on débouche de la place Sainte-Geneviève en venant de la rue Soufflot, on a devant soi comme tableau de fond la charmante façade de Saint-Etienne du Mont, avec la tour de Clovis émergeant des bâtiments du lycée Henri IV : au premier plan, à gauche, la Bibliothèque Sainte-Geneviève ; à droite, le transept du Panthéon. C'est un site irrégulier, mais comparable à certaines places d'Italie ou d'Allemagne où les monuments se combinent pour former des vues très différentes, selon le point occupé par le spectateur. Tant que cette place restera dans cet état et dans ses proportions actuelles, il n'y a qu'à en maintenir les divers éléments en bon état d'entretien. Cependant, il y aurait à se préoccuper du seul danger qui puisse le menacer. Il existe, en effet, entre la bibliothèque et l'église, un îlot de maisons basses et contenant certaines parcelles non bâties. Si l'on admet que l'on puisse bâtir, à ces emplacements, des immeubles de 30 mètres de hauteur au faîtage, la façade de Saint-Etienne du Mont sera écrasée par les masses voisines, et le site perdra une grande partie de son charme. Il en serait de même si l'on surélevait les bâtiments du lycée Henri IV. Il y aurait donc en cet endroit des précautions à prendre pour l'avenir, soit en édifiant une annexe de la bibliothèque de dimensions convenables, soit en frappant d'une servitude *non altius tollendi* l'îlot séparant l'église de la bibliothèque... » M. Louis Bonnier, architecte-voyer en chef de la ville de Paris, a fait des recherches analogues en ce qui concerne les hôtels qui ont un caractère artistique, historique ou archéologique. Il en cite quarante-deux que menacent les décrets d'alignement et soixante-dix qui pourront, dans l'avenir, courir le même danger.

Il ne suffit pas de rédiger des rapports circonstanciés et judicieux. Il faut qu'on agisse. Les Parisiens de bon sens se révoltent chaque jour de plus en plus des enlaidissements de la capitale, dont nous pourrions donner maints exemples.

Bibliothèque nationale. — Deux dessins à la plume par Callot viennent d'être découverts à la Bibliothèque nationale par M. E. Bruwaert, ministre plénipotentiaire à Paris, qui vient de les publier dans la *Gazette des Beaux-Arts* (avril). Cette trouvaille a été faite dans la reliure d'un volume publié à Florence au commencement du XVIIe siècle et qu'on suppose provenir de la bibliothèque de Callot. L'un de ces dessins est l'esquisse de la *Prédication de saint Jean-Baptiste ou de saint Amond.* Sur le livre qui les contenait, M. de La Roncière, conservateur du département des Imprimés, a relevé l'ex-libris « Di Jacomo Callot di Lorra » et aussi cinq étoiles en sautoir, qui constituaient les armoiries de l'artiste.

Abbaye de Saint Victor. — M. Henri Lemoine a soutenu à l'Ecole des Chartes, le mois dernier, une thèse intitulée: Essai archéologique et artistique sur l'abbaye de Saint-Victor. L'auteur étudie les deux églises du XIIe et du XVIe siècle, le mobilier, les reliques, le trésor, les bâtiments conventuels (cloître, infirmerie, maison de l'évêque, chapelle de Lisieux, bibliothèques, dortoir, réfectoire), etc. De toutes ces constructions, aucune trace ne subsiste. Les appendices sont consacrés aux inscriptions, aux tombes dont Gaignières nous donne la description ou le dessin, et à l'iconographie de l'abbaye (gravures, dessins et plans cavaliers).

Malheureusement des œuvres d'art très nombreuses et très célèbres que renfermait l'abbaye il ne reste presque rien. M. Lemoine n'a pu noter qu'une cuve, un bénitier et la statue de Guillaume de Chamac au Musée du Louvre. Cette dernière faisait partie d'un beau monument qui s'élevait dans la belle chapelle de l'infirmerie, élevée au XIVe siècle.

Reims. — La fameuse Maison des Musiciens (Reims, XIIIe siècle), vient d'être sauvée. En 1905, grâce à une souscription ouverte par l'Académie de Reims et complétée à l'aide de l'État, la ville avait pu acquérir une partie de la maison, menacée d'être vendue à un américain et transportée outre-mer. La Société des Amis du Vieux Reims a négocié avec le propriétaire et la seconde partie de la maison a pu être acquise. L'édifice est désormais entièrement la propriété de la ville de Reims.

Rouen. — A l'occasion des fêtes anniversaires du Millénaire de la Normandie, une exposition sera ouverte l'été prochain, à Rouen, dans le but de montrer l'art normand sous toutes ses formes et dans toutes ses manifestations, depuis l'origine de la Normandie jusqu'à notre époque. En même temps que cette exposition de l'art rétrospectif et de l'art moderne, se tiendra, du 6 au 10 juin, un congrès dont une section sera réservée à l'archéologie normande et à l'histoire de l'art.

Sézanne (Marne). — Le classement de l'église de Sézanne a été récemment demandé par le Comité des Sites et Monuments pittoresques.

A. Boinet.

BELGIQUE.

Académie royale d'archéologie de Belgique. *Séance du 5 février 1911.* — Après les rapports annuels, le président présente les grandes lignes d'un travail en préparation sur le mobilier religieux de la Renaissance, spécialement dans le Pays de Waes (Flandre). — M. Gœdens étudie les droits fiscaux dans le quartier d'Anvers sous la Maison de Bourgogne.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. *Séance du 11 novembre 1910.* — M. Victor Fris communique un document découvert dans les archives de l'Hôtel-de-ville de Gand et concernant Nicolas Van Lat, maître de l'artillerie gantoise à l'époque de Jacques Van Artevelde. — M. Victor van der Haeghen présente quelques observations au sujet des tableaux du Musée de Gand, exposés à l'Exposition de l'Art du XVIIIe siècle à Bruxelles. — Le président, chanoine van den Gheyn, fait l'histoire de l'ameublement du chœur de la cathédrale Saint-Bavon de Gand : après le XVIe siècle, tout était à refaire ; la tourmente avait tout saccagé. Le travail de décoration fut entrepris par Antoine Triest, septième évêque de Gand, et continué par ses successeurs. L'auteur rappelle successivement le célèbre tableau de Rubens, *Saint Bavon quittant le monde*, le mausolée de l'évêque Triest, par François et Jérôme Duquesnoy, celui de l'évêque Charles Van den Bosch, par Géry Helderenberg, celui de l'évêque Maes (1612), par Rombaut Pauwels, celui de l'évêque d'Allamont (1673), par Jean Delcour, les chandeliers de cuivre rouge acquis en Angleterre par l'évêque Triest au lendemain de la mort de Charles Ier, les lutrins de cuivre et le chandelier-lutrin, le maître-autel par de Nole, les clôtures par Guillaume de Vos, les stalles par Beghyn et Cruyt, la superbe série de grisailles exécutées de 1789 à 1791 par P. N. van Reysschoot, les statues de saint Pierre et de saint Paul par Ch. van Poucke. — M. Armand Heins décrit un vieux bâtiment qui aurait fait partie de l'abbaye de Saint-Bavon. — M. Willems parle de « La Chancellerie de Flandre et les prévôts de Saint Donat ».

Séances du 21 décembre 1910 et du 11 janvier 1911. — La Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand a consacré deux séances à l'importante communication de M. Van Werveke, conservateur du Musée d'Archéologie, sur les résultats des fouilles faites récemment dans les ruines de l'abbaye Saint-Bavon à Gand.

Les découvertes faites à différents endroits rectifient plusieurs affirmations de Van Lokeren. Un examen détaillé du mur extérieur du bas-côté nord de l'église abbatiale (seule partie subsistante de l'édifice), donne des renseignements suffisants pour déterminer le type de l'architecture, le système de voûtes et par suite l'époque approximative de la construction (début du XIIe siècle).

Au cours de 1910, des fouilles entreprises dans le cloître ont donné d'importants résultats dans l'aile sud, celle qui longe le mur nord de l'église. La Commission locale des Monuments et celle du Musée lapidaire ont suivi avec un vif intérêt les travaux de déblaiement, des photographies ont

été prises, des mesurages opérés ; chaque tombe découverte a fait l'objet d'un examen approfondi.

Nous nous réservons de communiquer aux lecteurs de la Revue les résultats de ces fouilles, lorsque l'étude de M. Van Werveke aura paru dans les Annales de la Société, certains détails relatifs à la construction des cercueils sont de nature à intéresser tous les archéologues.

Assemblée solennelle du 19 février 1911. — M. Joseph Nève, secrétaire, présente le rapport annuel sur les travaux de l'exercice écoulé. — M. Pirenne, critiquant une thèse de M. Vanderkindere, étudie *la liberté et la propriété* en Flandre du VIIe au XIIe siècle. — M. Fris fournit d'intéressants renseignements sur les méfaits des Iconoclastes à Gand.

M. J. Casier communique le programme des manifestations artistiques projetées pour 1913 à l'occasion de l'Exposition universelle et internationale de Gand. Un salon international de l'art contemporain comprendra des sections de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure et d'art décoratif.

L'exposition d'art ancien, analogue à celles des *Primitifs flamands*, des *Primitifs français, de la Toison d'or* et de *l'Art au XVIIe siècle* (Bruxelles 1910) aura pour programme *la liturgie et les mystères dans les arts, en Flandre, aux XIVe, XVe et XVIe siècles ;* elle comprendra la sculpture (spécialement les retables), la tapisserie, l'orfèvrerie, la numismatique, les manuscrits (de préférence la miniature de l'école ganto-brugeoise), les ornements sacerdotaux, les menus objets du culte (sorte de folklore religieux). Cette exposition d'importance grandiose sera installée dans les locaux agrandis du Musée des Beaux-Arts : bâtiments isolés, à l'abri du feu et du vol, offrant par conséquent toute garantie aux prêteurs d'objets précieux.

L'exposition trouvera son complément dans les assises d'un congrès qui se tiendra dans les derniers jours du mois de juillet 1913, et dans lequel seront discutées les questions controversées des rapports unissant la liturgie, les mystères et les arts. A cette occasion, on jouera deux ou trois drames liturgiques et le mystère de l'*Agneau mystique*, représenté en 1458 à Gand à l'occasion de la joyeuse entrée de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, dans sa bonne ville. Au congrès de Gand de 1907, M. Bergmans, l'érudit bibliothécaire de Gand, a démontré que ce mystère reproduisait le célèbre polyptyque des Van Eyck, de la cathédrale de Gand ; une vieille *Kroniek van Vlaanderen* tout entière, tous les détails, notamment les costumes, le nombre et l'ordonnance des figurants, les paroles prononcées, etc. La représentation de ce mystère coïncidera avec l'inauguration du monument Van Eyck. On sait que la pierre tombale d'Hubert Van Eyck a été retrouvée et se trouve au musée lapidaire de Gand. Le comité du monument Van Eyck se propose d'encadrer cette pierre dans une œuvre sculpturale à exécuter par l'un des meilleurs artistes belges ; le tout sera placé contre le mur, dans une arcade aveugle, en face de la célèbre *Adoration de l'Agneau*, dans la cathédrale de Gand. Une souscription internationale sera lancée, afin de donner une amplitude grandiose à cette manifestation en l'honneur de l'un des plus grands génies de l'histoire de l'art.

Cercle archéologique de Malines. — Le 18 février, le Cercle archéologique de Malines a fêté le 25e anniversaire de sa fondation sous la présidence de M. le chanoine Van Caster, membre de la Commission royale des Monuments. Le secrétaire, M. Coninckx, a rappelé, dans un intéressant rapport, l'activité déployée par la société pour conserver ou restaurer les monuments malinois et intéresser les habitants au culte du passé. La fête s'est terminée par un souper folklorique, comportant exclusivement d'anciens plats populaires malinois.

Institut archéologique de Luxembourg. — Le tome XLV des Annales (1910), publié par les soins de M. l'abbé Loes, secrétaire de l'Institut, comprend les travaux suivants : MM. Rillière poursuit son *Histoire de Jamoigne ;* les chapitres VII à X ont trait aux bois communaux, aux familles nobles, les du Faing, les d'Huart, les de Prouvy, etc..., au clergé, aux institutions religieuses, charitables, civiles, judiciaires, militaires, fiscales, scolaires, ou économiques ; les deux derniers chapitres sont consacrés aux événements de la Révolution française, au sac d'Orval et à une courte description de Jamoigne contemporain.

M. Jacob-Duchesne signale quelques particularités d'*Un procès d'autrefois.* — M. J. Vannérus publie des *Documents luxembourgeois* des Archives de l'Etat à Mons (1426-1789), ainsi qu'un travail sur la *Famille de Welekenhausen.* — M. de la Fontaine signale l'importance d'une pierre tombale de l'église de Bastogne.

Bruges. — Une Société « les Amis de Bruges » vient de se fonder, qui se propose, à l'exemple de la Société des Amis des monuments parisiens, ou mieux encore de la Commission du Vieux Paris, de sauvegarder les beautés du chef-lieu de la Flandre occidentale et de lui « conserver son caractère historique, non seulement par respect artistique ou par mobile commercial, mais par intérêt éducatif et social ».

Mais les « Amis de Bruges », plus favorisés que les membres de la Commission du Vieux Paris, ou que les défenseurs des monuments parisiens, n'ont qu'à se louer de l'administration de leur pays et des intelligents efforts de l'édilité brugeoise. Et leur président, l'écrivain d'art, M. Camille Lulpinck, a pu, dans un récent article de la *Fédération artistique*, féliciter cette édilité de comprendre aussi parfaitement son rôle et rendre hommage aux sacrifices qu'elle a consentis depuis des années pour remettre en état des édifices anciens.

Mais cette édilité si bien inspirée ne peut pas tout accomplir par elle-même, et elle trouvera une aide efficace dans le concours de ces « Amis de Bruges », qui rêvent surtout de conserver les anciens quartiers populaires aux rues si pittoresques, et que la vie moderne et ses exigences tendent partout à faire disparaître ou bouleverser.

Déjà ces Mécènes flamands sont parvenus à sauver, en l'acquérant de leurs propres deniers, dans le prolongement de la place Van Eyck, la curieuse maison que connaissent bien tous les admirateurs de Bruges et qui peut être considérée comme l'un des derniers spécimens de l'architecture en bois du XVe siècle. Aussi, les « Amis de Bruges », pour consacrer cette victoire du bon goût public sur l'esprit mercantile et utilitaire, ont-ils apposé une plaque commémorative sur la façade de cette antique demeure.

Bruxelles. — La collection que M. Gustave Vermeersch, l'érudit collectionneur bruxellois, vient de léguer à l'État Belge, est certainement l'une des plus belles connues ; elle présente un intérêt considérable pour les musées appelés à en bénéficier.

La collection comprend une importante série de sculptures en bois et en pierre, des orfèvreries, des ivoires magnifiques, la plus complète collection connue de porcelaines de Tournai, des bibelots du XVIIIe siècle, des tapisseries, des meubles, des dinanderies, des ferronneries, des instruments de musique, etc. La majeure partie du legs est faite en faveur des musées de Bruxelles : un certain nombre de sculptures et de tableaux échoient au musée de Gand.

— La charmante église abbatiale de la Cambre est menacée. Seul spécimen conservé d'une église de moniales cisterciennes, cette charmante construction, simple, noble, élégante, de pur style brabançon de la fin du XVIe siècle, n'a qu'une nef ; le vaisseau mesure 55 mètres de longueur et 12 mètres de largeur. La voûte, de style Renaissance, cache une voûte gothique. Moyennant une sage et discrète restauration, cette église serait des plus intéressantes ; elle est classée par la Commission royale des monuments.

L'État avait mis le monument à la disposition du curé d'une nouvelle paroisse ; mais hélas ! les travaux entrepris à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1910, ont rendu l'accès difficile ; les édiles communaux ont refusé les crédits nécessaires à la mise en état. Que deviendra cette charmante église et les bâtiments du vieux monastère ? Nous associons notre protestation à celles du *Bulletin des Métiers d'Art* et de tous les gens pourvus de sens esthétique. Une fois de plus, une administration publique a méconnu le respect dû aux souvenirs du passé ; une fois de plus on a oublié que « le présent doit le respect aux choses qu'il remplace ».

Gand. — La *Société des Amis du Musée*, en assemblée générale du 18 décembre 1910, a offert au Musée de Gand les œuvres acquises au cours de l'exercice 1910, dont une esquisse de Rubens, la *Flagellation*. Cette œuvre remarquable du grand Maître flamand a figuré avec honneur à l'Exposition du XVIIe siècle à Bruxelles ; son authenticité n'a été discutée par aucun critique. Plusieurs revues ont signalé sa haute valeur, notamment la *Gazette des Beaux-Arts* et *Le Cicerone*. Cette esquisse a servi à Rubens pour le tableau qu'il livra en 1617 aux Dominicains d'Anvers ; ces religieux avaient commandé à quinze artistes différents l'exécution de toiles représentant les Mystères du Rosaire. Le tableau, appartenant à l'église Saint-Paul à Anvers, a été exposé en 1910 à Bruxelles, sous le n° 327 ; l'esquisse était cataloguée sous le n° 328 ; elle a été reproduite dans cette *Revue* à la page 47 du 1er fascicule de 1911.

— Au cours des fouilles qui se font depuis quelque temps à l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand, deux nouvelles tombes ont été mises à jour. L'une est surmontée d'une voûte maçonnée restée intacte. Afin de se rendre compte de ce qu'elle contient, l'on pratiquera une ouverture de chaque côté, en prenant les précautions nécessaires pour que la voûte ne s'effondre pas. L'autre caveau qu'on vient de découvrir renferme une carcasse de fer, identique à celle qu'on a rencontrée dans une autre tombe ; on y a trouvé également un squelette. Sur une des parois de ce sépulcre se remarquent des traces de peinture en rouge vif, qui semblent être une partie d'une image de saint. En nettoyant les parois des différentes tombes trouvées jusqu'ici, on y a découvert des croix peintes en couleur rouge.

Liège. — La ville de Liège vient de recevoir un don précieux. Une collectionneuse, Mlle Sophie Maxhon, lui donne l'ensemble de ses collections comprenant notamment des porcelaines, des majoliques, des médaillons, des miniatures, des bois,

des ivoires, des vitraux anciens, des cuivres et des bronzes, des étoffes, des tableaux de diverses écoles, des dessins signés Gavarni, Devéria, Paul Delaroche, Gustave Doré. Les collections seront installées au musée Curtius.

Malines. Le XXIIe Congrès de la *Fédération archéologique et historique de Belgique* aura lieu à Malines en août prochain (voyez le programme provisoire, ci-dessous) ; à cette occasion, les archéologues auront la joie d'admirer la restauration de l'ancien palais du Grand Conseil, demeuré inachevé depuis le XVIe siècle. La première pierre en fut posée le 13 mars 1529 ; les troubles politiques arrêtèrent les travaux à la hauteur des fenêtres de l'étage. Les plans dus à Rombaut Keldermans furent dessinés partiellement par son neveu Laurent. L'Etat belge, soucieux de conserver et d'achever ce beau bijou architectural, acquit l'immeuble pour y établir le service des Postes.

A l'autre extrémité de la grand'place, l'Hôtel-de-ville a subi une restauration radicale, trop complète à nos yeux ; tous les témoins ont disparu ; on ne s'aperçoit guère que le vestibule date du XIIIe siècle ; il est vrai que le bâtiment subit une transformation radicale en 1715. Peut-être eût-il mieux valu respecter les traces de ces modifications et conserver des portes et des sculptures fort intéressantes.

Ces travaux ainsi que la restauration de quelques façades font pressentir ce que serait la grand'place de Malines, si les pouvoirs publics et les propriétaires des maisons rivalisaient de zèle et de goût pour reconstituer ce superbe paysage urbain.

La restauration des Halles doterait Malines d'un beau monument, si la tour était achevée. On sait que cette construction est inspirée des Halles brugeoises ; l'*amman* de Malines et un des *maîtres de la Halle* (Hallemeesters) se rendirent à Bruges en 1320 pour y demander les plans des Halles de cette ville ; l'architecte Malinois s'en inspira largement et projeta un beffroi demeuré inachevé à la hauteur de 18 mètres.

Congrès. — Nous reproduisons en partie la circulaire qui nous a été adressée pour le prochain congrès de Malines.

« Déférant au désir exprimé par les délégués des Sociétés d'Archéologie et d'Histoire de Belgique dans leur réunion du 21 septembre dernier, le *Cercle Archéologique de Malines*, qui commémore en 1911 le vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, a accepté d'organiser à cette occasion le 22e *Congrès* de la Fédération, qui se tiendra du 5 au 10 août de cette année.

Le Cercle Archéologique du Pays de Waes à Saint-Nicolas a bien voulu participer à cette organisation, en décidant de recevoir les membres du Congrès et de fêter confraternellement avec eux la cinquantième année de son existence.

Voici la composition du Comité organisateur : *Présidents :* Chanoine G. Van Caster, Président du Cercle Archéologique de Malines, et Willemsen, Président du Cercle Archéologique du Pays de Waes à Saint-Nicolas. — *Vice-Présidents :* H. Prêherbu, Conseiller du Cercle Archéologique de Malines ; E. Magnus, Vice-Président du Cercle Archéologique de Malines ; Dr G. Van Doorslaer. — *Secrétaire-général,* H. Coninckx, Secrétaire du Cercle Archéologique de Malines. — *Secrétaires-adjoints :* R. Van Aerde, Bibliothécaire-Archiviste du Cercle Archéologique de Malines, et L. Van den Bergh, Trésorier du Cercle Archéologique de Malines. — *Trésorier :* H. Costa, Trésorier et Bibliothécaire-Archiviste-adjoint du Cercle Archéologique de Malines.

PROGRAMME PROVISOIRE.

Samedi 5 août. — Séance des délégués. — Assemblée générale. — Conférence.

Dimanche 6 août. — Ouverture du Congrès.— Réception par les Autorités communales. — Inauguration de l'Exposition des anciennes industries d'art Malinoises et Folklore. — Visite aux archives et aux monuments civils de la Ville. — Banquet.

Lundi 7 août. — Travaux des sections. — Concert de Carillon.

Mardi 8 août. — Journée archéologique à Saint-Nicolas. — Réception officielle à l'Hôtel de ville, par les Autorités communales. — Inauguration et visite du nouveau Musée Archéologique. — Séance plénière et célébration du cinquantenaire du Cercle de Saint-Nicolas. — Départ pour Hulst. — Réception par les Autorités à Hulst. — Visite de l'Hôtel de ville et des Archives communales. Visite de l'église et de la ville. — Retour à Malines.

Mercredi 9 août. — Travaux des sections. Visite aux églises. — Conférence avec projections lumineuses et Fête de nuit au Jardin Botanique.

Jeudi 10 août. — Excursion. — Séance de clôture à l'endroit terminus de l'excursion.

Vendredi 11 août. — Eventuellement, voyage à Charleroi.

J. CASTER.

ESPAGNE.

Barcelone. — L'incendie de l'église de Sant-Pere de les Puelles de Barcelone survenu pendant les émeutes de juillet 1909 a donné de sérieuses inquiétudes en ce qui regarde la conservation de ce magnifique exemplaire de l'art roman catalan. Il était à craindre qu'elle ne fût démolie pour

ÉGLISE DE SANT PERE DE LES PUELLES DE BARCELONE.

être rééditiée. On s'est occupé pendant toute une année de cette grave question et on a pris des précautions de tout genre pour éviter la perte d'un des plus anciens monuments religieux de Barcelone. Après des efforts considérables, on est parvenu à un résultat heureux : on a pu reprendre en sous-œuvre la construction et conserver sa belle coupole soutenue par des trompes coniques, mais il a fallu détruire un petit clocher du XIIe siècle qui menaçait ruine. En démolissant ce clocher on a trouvé un fragment d'inscription romane datée, de l'époque de la primitive église.

Les documents d'archives font remonter la première consécration de Sant Pere de les Puelles à l'an 945. L'édifice qui eut à souffrir au temps du chef arabe Almanzor, a été restauré en 1002, et plusieurs fois depuis jusqu'à nos jours.

Tolède. — Pendant une des excursions faites à la fin de l'année 1910 par les élèves du cours d'Histoire des Beaux-Arts de l'Université centrale de Madrid, sous la direction du savant professeur M. Elias Tormo, on a entrepris à la cathédrale de Tolède d'importants travaux qui ont amené la découverte de fresques d'une rare valeur.

On remarque, dans une des chapelles du cloître, celle *de l'arzobispo Tenorio*, quelques peintures relatives à la vie du Christ, attribuées à Starnina, un des peintres les plus fameux de la fin du XIVe siècle. Les documents nous indiquent qu'à la même époque furent exécutées dans cette chapelle d'autres fresques dues certainement au même artiste et qui retraçaient les vies de saint Pierre, de saint Antoine abbé et de saint Blaise, le Jugement Dernier, etc. C'est sur ces textes que se sont basées les recherches. M. Ramon d'Abadal (auteur de la découverte d'autres fresques d'époque reculée, dans une église voisine des Pyrénées Catalanes) a déjà retrouvé sous le badigeon un fragment, la tête de saint Pierre.

Nous tiendrons les lecteurs au courant des travaux qui mettront à jour ces fresques giottesques espagnoles, complètement oubliées et dont l'importance est capitale pour l'histoire de l'art en Espagne.

Nous avons le regret de faire part à nos lecteurs de la mort de l'illustre critique d'art et romancier catalan M. Ramon Casellas, survenue le 2 novembre dernier. L'art chrétien a été fortement éprouvé par cette perte, parce que M. Casellas s'était donné comme tâche la publication d'une vaste histoire documentaire de la peinture catalane qui maintenant reste interrompue. On lui doit aussi un grand nombre d'articles relatifs à des questions d'art publiés régulièrement dans quelques revues et journaux locaux, et la fondation de la chronique artistique de « La Veu de Catalunya » de Barcelone. Il a laissé des matériaux précieux qui ont pris place parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'*Institut d'Estudis Catalans*.

En outre, il s'était fait connaître comme amateur distingué, et il possédait une riche collection de dessins et de gravures qui ira enrichir celle des musées de Barcelone qui les ont acquis pour la somme de 25.000 francs. Cette somme a été destinée par Mme Casellas, par un bel exemple de libéralité, à la création d'un prix pour des artistes, qui portera le nom du regretté érudit.

Ramon d'Alós.

BIBLIOGRAPHIE

FLEURY (Gabriel). **La cathédrale du Mans.** DEMAISON (Louis). **La cathédrale de Reims.** Paris, H. Laurens, 1910. In-8°, 42 et 14 grav. et plans. (Collection des *Petites Monographies des grands édifices de la France*, dirigée par M. E. Lefèvre-Pontalis.)

Nous possédons maintenant, pour deux de nos plus beaux édifices de France, un guide critique et raisonné, grâce à MM. Fleury et Demaison. L'histoire de la cathédrale du Mans est assez complexe. On y rencontre des parties datant du XIe au XVe siècle. Le chœur gothique établi, comme à Bourges, sur le mur roman, produit, on le sait, un effet admirable. M. Fleury a décrit avec soin les tombeaux de la reine Bérangère, de Charles d'Anjou, comte du Maine, et de Guillaume du Bellay, et surtout les vitraux dont quelques-uns peuvent remonter au début du XIIe siècle, par exemple, le fameux vitrail de l'Ascension. La liste des architectes connus ne comprend que six noms, parmi lesquels le plus ancien Jean, moine de la Trinité de Vendôme, qui dirigea les travaux de reconstruction de la nef sous l'épiscopat d'Hildebert dans le premier quart du XIIe siècle.

M. Demaison a particulièrement insisté dans son volume, consacré à Notre-Dame de Reims, sur l'histoire du monument et sur ses architectes. Peut-être aurait-il pu, pour un guide, s'étendre un peu moins. En tout cas les renseignements qu'il nous donne et qui sont le résultat de ses recherches et de ses observations personnelles sont des plus instructifs. Le labyrinthe, qui existait autrefois dans la nef, nous donnait les noms des premiers architectes Jean d'Orbais, Jean Le Loup, Gaucher de Reims et Bernard de Soissons. Ce fut Jean d'Orbais qui commença en 1211 la « coiffe », c'est-à-dire le chevet. Au XIVe siècle, on peut encore citer parmi les maîtres d'œuvres le fameux Robert de Coucy, qui dirigea aussi les travaux de Saint-Nicaise et Jean de Dijon qui vécut jusqu'en 1416 et qui fut remplacé à cette époque par Colard de Givry. En définitive, la cathédrale de Reims est bien l'œuvre de Jean d'Orbais et il faut lui restituer les titres et la réputation que Robert de Coucy a trop longtemps usurpés. Si nous connaissons les grands architectes de Notre-Dame de Reims, les noms des sculpteurs, par contre, sont complètement ignorés. L'histoire est muette sur ces admirables artistes dont notre pays peut s'enorgueillir et dont les œuvres éternellement belles n'ont jamais été surpassées. M. Demaison a publié, il y a une dizaine d'années, un magnifique album, où l'on peut étudier à loisir tout ce monde de sculptures. Que ne possédons-nous pour d'autres grandes cathédrales des recueils de ce genre !

J. R.

JOSEPHI (Dr Walter). **Katalog des Germanischen National-Museums. Die Werke plasticher Kunst.** Nurnberg, Verlag des Germanischen National-Museums, 1910. In-F°, x-399 p., fig. et 61 pl. 30 m.

On sait quelle magnifique collection de sculptures du moyen âge renferme le musée Germanique, collection aussi intéressante pour l'historien d'art que pour l'iconographe. C'est là qu'il faut aller admirer les chefs-d'œuvre d'Adam Kraft, de Peter Vischer, de Veit Stoss, de Peter Flötner, de Tilmann Riemenschneider, des Pacher, et de tous ces maîtres, encore mal connus pour la plupart, de la Franconie, de la Souabe, de la Bavière, du Tyrol, de la Saxe, de l'Allemagne du sud d'une manière générale. C'est tout particulièrement pour la période de l'histoire de la sculpture en Allemagne qui s'étend de la fin du XVe à la fin du XVIe siècle, que le musée est riche ; sur 718 articles que comprend le catalogue, près de 300 sont des sculptures sur bois de cette époque.

Il existait déjà deux catalogues de la sculpture du Musée de Nüremberg, l'un paru en 1856, l'autre en 1890, mais ils étaient devenus très rares, et pouvaient paraître insuffisants. Le Dr Walter Josephi a entrepris ce catalogue sur un plan nouveau et avec une abondance de détails et de documentation merveilleuse. Le catalogue comprend plusieurs grandes séries : œuvres de pierre, de stuc et plâtre, de métal, de bois, etc. Chaque grande série est divisée en sous-séries chronologiques, les plus importantes de ces sous-séries étant elles-mêmes subdivisées par régions. Les notices sur les pièces

sont extrêmement complètes et très soignées ; elles renferment des renseignements sur le sujet, la matière, les dimensions, une description de l'objet qui comprend quelquefois plusieurs pages et forme une véritable monographie, l'état de conservation, la date d'entrée au musée, la provenance, l'époque où la pièce a été sculptée, l'auteur, ou l'atelier, ou la région d'origine, avec un résumé des théories émises sur ces différents sujets, lorsqu'il y a lieu ; enfin une bibliographie très riche de l'œuvre d'art décrite.

On peut juger par ce rapide aperçu de l'importance exceptionnelle de ce catalogue, qui est à vrai dire plus qu'un catalogue, une véritable histoire de la sculpture de l'Allemagne du sud. Si l'on ajoute que cet ouvrage est très abondamment illustré, que presque toutes les pièces, du moins toutes les pièces importantes, sont reproduites, quelquefois sur plusieurs faces, pour mieux en faire saisir le sens ou la beauté ; on pourra conclure que nous avons maintenant pour la sculpture allemande et particulièrement la sculpture du sud de l'Allemagne, du XIIe au XVIIe siècle, un instrument de travail de tout premier ordre.

Marcel Aubert.

NUSSAC (Louis de). **Ernest Rupin. Sa vie, ses œuvres, ses obsèques.** Brive, 1910, in-8°, 104 p. et 6 pl. Extrait du *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze.*

Ernest Rupin est de ceux dont l'archéologie peut tout particulièrement s'enorgueillir. Son nom est, en outre, cher à plus d'un lecteur de la *Revue de l'Art chrétien* à laquelle il a collaboré d'une façon très efficace de 1894 à 1901. Sa curiosité s'est portée sur les sujets les plus divers : il s'est occupé de botanique, de géologie, de spéléologie, et d'autres sciences encore. Mais c'est surtout de l'archéologie que nous parlerons. Frappé prématurément le 24 octobre 1909, à l'âge de 64 ans, il fut un des membres les plus actifs, sinon l'âme, de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze. Parmi ses ouvrages ou articles — on en compte 108 — il faut citer surtout l'*Œuvre de Limoges*, l'*Abbaye et les Cloîtres de Moissac* et *Roc-Amadour*, qui lui valurent des récompenses à l'Institut. Il consacra, en outre, une grande partie de son activité à la création du Musée de Brive qui porte son nom et dont le classement méthodique, entrepris par lui avec une patience laborieuse, fait preuve de ses vastes connaissances.

M. de Nussac a dressé avec la plus grande exactitude la bibliographie des publications d'Ernest Rupin, puis la liste de ses œuvres picturales et graphiques (peintures, chromolithographies, lavis, eaux-fortes, dessins à la plume, photogravures ou similigravures), qui montre que l'érudit était doublé d'un artiste de réel talent. Beaucoup de ses dessins ont illustré ses ouvrages ou ses articles.

« Il avait, a dit M. de Lasteyrie, le jour de ses obsèques, un goût inné pour toutes les belles choses, émaux, pièces d'orfèvrerie, sculptures sur pierre ou sur bois, dans lequel ont excellé nos pères. Le Limousin fut au moyen âge un centre artistique de premier ordre. Beaucoup des œuvres charmantes qui en sont sorties gisaient ignorées au fond de nos campagnes. Rupin s'imposa pour tâche de les arracher de l'oubli. Avec une patience de Bénédictin, il se mit à courir le pays, notant, dessinant, photographiant tout ce qu'il rencontrait sur sa route, et amassant les matériaux de son *Œuvre de Limoges*, magnifique ouvrage qu'il publia en 1890 et qui est un monument véritable élevé à la mémoire des émailleurs limousins dont les chefs-d'œuvre répandus dans toute l'Europe ont contribué pour une si bonne part au renom artistique de la France.

R. D.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

1. Aurelli (A.). Toscanella ed i suoi monumenti : guida storico-artistica del visitatore. Viterbo, tip. Agnesotti, 1910. In-16, 45 p., fig.

2. Baiocana. Recueil de documents pour servir à l'histoire du diocèse de Bayeux et Lisieux. Caen, impr. de E. Domin. In-8°. (1re-6e livraisons ; 15 mai 1909-15 mars 1910.

3. Beaurepaire (Charles de). Derniers mélanges historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et plus spécialement la ville de Rouen. Rouen, impr. de Gy, 1909. In-8°, 353 p., fig.

4. Berchem (Max), Strzygowski (Jos.). Amida. Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr, par B. — Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters v. Nordmesopotamien, Hellas u. dem Abendlande, v. S. Mit e. Beitrage : « The churches and monasteries of the Tur Abdin » v. Gertrude L. Bell. Heidelberg, C. Winter, 1910. In-fol., VII-390 p., 330 fig. et 23 pl. photogr. 60 m.

5. Boutié (Louis). Paris au temps de saint Louis d'après les documents contemporains et les tra-

vaux les plus récents. Paris, Perrin, 1911. In-16, v-408 p., pl.

6. Bovet (Marie-Anne de). Cracovie. Paris, H. Laurens, 1910. Gr. in-8°, fig. (Les villes d'art célèbres).

7. Bruel (François-Louis). Cluny, album historique et archéologique précédé d'une étude résumée et d'une notice des planches. Mâcon, Protat, 1910. In-4°, 56 p., pl.

8. Burkner (Rich.). Christliche Kunst. Leipzig, Quelle und Meyer, 1910. In-8°, VII-152 p., 1 m. (Wissenschaft und Bildung, 76.)

9. Cabrol (Dom Fernand). Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Fasc. 21 : Catéchumenat-Cella. Paris, Letouzey et Ané, 1910. Gr. in-8° à 2 col., col. 2593 à 2880, fig. et plans.

10. Chaillan (Abbé M.). Recherches archéologiques et historiques sur Gardane. Paris, A. Picard et fils, 1910. In-8°, 181 p., fig.

11. Clemen (Paul). L'art historique à l'exposition du Haut Palatinat à Ratisbonne. (*Revue de l'Art chrétien*, septembre-octobre 1910, p. 332-334, fig.)

12. Cornu (Paul). Histoire de Paris. I. Paris depuis la période gallo-romaine jusqu'à la fin du XIV° siècle. Paris, G. Vitry, 1910. In-8°. (Enseignement par les projections lumineuses.)

13. Decia (D.). Francescanismo e giottismo. Firenze, il Cimento ed., 1910. In-8°, 52 p.

14. Diehl (Charles). Manuel d'art byzantin. Paris, A. Picard, 1910. In-8°, XI-836 p., 420 fig. 15 fr.

15. Doering (Osc.). Deutschlands mittelalterliche Kunst-Denkmäler als Geschichtsquelle. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1910. Gr. in-8°, XV-414 p., 119 fig. 12 m.

16. Enlart (C.). Deux souvenirs du royaume de Chypre au Musée britannique et au Musée du cinquantenaire de Bruxelles. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur, 1910. In-8°, 16 p., avec 3 fig. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. LXIX.)

17. Estevi (Ferran). Excursio a Seros, Avinganya y Granja d'Escarp. (Extrait de *Butlleti del Centre excursionista de Lleyda*, avril-juin 1910, p. 18-35, fig.)

18. L'exposition d'art ancien à Bruxelles. (Extrait de *Durendal*, 1910, n° 8, p. 485-492.)

19. Ferrero (Felice). The Valley of Aosta : a descriptive and historical sketch of an Alpine valley noteworthy in story and in monument : with 39 il. and maps. New York, Putnam, 1910. In-8°, XVI-336 p. 2 d.

20. Germain (Alphonse). Les musées de Lorraine et du Barrois. (Extrait des *Marches de l'est*, 1910, p. 203-224.)

21. Goetin (Arnold). L'exposition de l'art belge au XVII° siècle. (Extrait de la *Revue générale*, 1910, n° 3, t. XCII, p. 338-375.)

22. Grenier (Dom). Histoire de la ville et du comté de Corbie, des origines à 1400, publiée par MM. H. Josse, A. de Calonne et Cl. Brunel. Amiens, Yvert et Tellier, 1910. In-4°, XI-560 p. (Société des Antiquaires de Picardie. Fondation Henri Dabray. Documents inédits sur l'abbaye, le comté et la ville de Corbie, I.)

23. Hager (Geo.), Lill (Geo.). Bez.-Amt. Sulzbach. 2. Bd. Reg.-Bez. Oberpfalz u. Regensburg. München, R. Oldenbourg, 1910. Gr. in-8°, VI-134 p., 94 reproduct., 4 pl., 1 carte. (Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayern. XIX. Heft.) 6 m.

24. Hallays (André). En flânant : Provins. (*Journal des Débats*, 30 septembre 1910.)

25. Holtmeyer (A.). Kreis Cassel-Land. Marburg, N. G. Elwert, 1910. 2 vol. in-fol., XIII-376 p., 209 pl. de vues et croquis. (Die Bau- u. Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Cassel. IV. Bd.) 18 m.

26. Hosten (Ernest). 1906. Grat- en gedenkschriften in de Sint-Nikolaus kerk te Dixmude. Dixmude, drukkerij G. Baeckeroot-Capoen. In-8°, 83 p. 1 fr. 25.

27. Hourticq (L.). L'art religieux de la fin du moyen âge en France. (*Journal des Savants*, juin-juillet 1910, p. 252-260 et 302-309.)

28. Hutton (E.). Siena and southern Tuscany : with 16 il. in color by O. F. M. Ward, and 12 other illustrations. New York, Macmillan, 1910. In-12, 14-360 p. 2 d.

29. Institut de France. Discours prononcés par MM. René Bazin, Babelon et Imbert de La Tour à l'occasion du millénaire de Cluny, le 10 septembre 1910. Paris, Firmin-Didot, 1910. In-4°, 35 p.

30. La Croix (R. P. de). Notes archéologiques sur Noaillé. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1910, fasc. 1, p. 19-23.)

31. LAFENESTRE (Georges). Saint François d'Assise et l'art italien. I. La basilique d'Assise et l'architecture gothique. (*Revue des deux mondes*, 15 août 1910, p. 863-897.)

32. LEE (Arthur Knight). Perugia, queen of Umbrian cities. Florence, G. Cecchi, 1910. In-24, 104 p. et pl.

33. LEE (Sidney Lazarus). The French Renaissance in England; an account of the literary relations of England and France in the sixteenth century. New-York, Scribner, 1910. In-8°, 494 p., 2 d. 50.

34. LEFÈVRE-PONTALIS (E.). Le plan d'une monographie d'église et le vocabulaire archéologique. (*Revue de l'Art chrétien*, novembre-décembre 1910, p. 379-398, fig.)

35. LEMAIRE (R.). L'essence du style gothique. (Extrait du *Bulletin des métiers d'art*, 1910, n° 10, p. 293-302.)

36. LEMESLE (P.-A.). Notice sur l'abbaye de Saint-Georges-sur-Loire. Paris, G. Grassin, 1910. In-8°, 101 p., pl. (Extrait de la *Revue de l'Anjou*.)

37. LUDORFF (A.). Die Bau- u. Kunstdenkmäler v. Westfalen. Hrsg. vom Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. XXXII. Kreis Witten-Stadt. Mit geschichtl. Einleitgn. v. Darpe. Münster, Paderborn, F. Schöningh, 1910. In-fol., VII-49 p., 16 fig. dans le texte, 4 hors-texte, 3 cartes dont 2 en couleur. 1 m. 20.

38. LUDORFF (A.). Die Bau- u. Kunstdenkmäler v. Westfalen. Hrsg. vom. Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. XXXIII. Kreis Schwelm. Mit geschichtl. Einleitgn. v. G. Dütschke. Münster, Paderborn, F. Schöningh, 1910. In-fol., VII-43 p., 73 fig. dans le texte, 16 hors-texte, 3 cartes dont 2 en couleur. 2 m. 40.

39. MICHEL (André). Le millénaire de Cluny. (*Journal des Débats*, 2 août, 6-20 septembre 1910.)

40. MORANCÉ (Joseph). Notice sur le musée archéologique du Mans. Le Mans, impr. de Monnoyer, 1910. In-8°, p. 249 à 260. (Extrait du *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, t. XLII.)

41. MOREL-PAYEN (Lucien). Troyes et Provins. Paris, H. Laurens, 1910. Gr. in-8°, fig. (Les villes d'art célèbres.)

42. PAUMARD (Abbé). Daon (Mayenne). N.-D. de la Tremblaye, ses origines, son histoire, 1651-1910. Laval, Chailland, 1910. In-16, 31 p., fig. (Extrait de l'*Histoire des pèlerinages et sanctuaires* de M. Couanier de Launay.)

43. PIDOUX (P.-A.). Promenade historique dans la ville de Dole. Courtes notes archéologiques, artistiques et anecdotiques sur les édifices publics et les maisons particulières. Dole, Jacques, s. d. In-8°, 39 p., 11 pl.

44. PINET (Abbé Édouard). Petit dictionnaire des noms propres de pays, de monastères, d'abbayes qui se trouvent dans les légendes du bréviaire au Propre de Paris. Paris, J. de Gigord, 1910. In-18, 63 p.

45. RAMBAUD (Pierre). Le Prieuré des Bénédictines de Sainte-Croix, aux Sables d'Olonne. Poitiers, impr. de Blais et Roy, 1910. In-8°, 80 p., pl. (Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1909.)

46. RHEIN (André), URSEAU (Chanoine), TRIGER (Robert), FLEURY (G.). Société française d'archéologie. Guide du congrès d'Angers et de Saumur en 1910. Caen, H. Delesques, 1910. In-8°, 254 p., fig. et pl.

47. RICCI (Corrado). Geschichte der Kunst in Nord-Italien. Deutsche Übersetzg. v. Dr L. Pollak. Stuttgart, J. Hoffmann, 1911. In-8°, VIII-428 p., fig. et pl. 6 m.

48. SCHURÉ (Édouard). L'âme des cathédrales. (*Revue bleue*, 2 juillet 1910, p. 7-11.)

49. SIEBERN (Heinr.). Die Kunstdenkmäler der Prov. Hannover, hrsg. v. der Prov.-Kommision zur Erforschg. und Erhaltg. der Denkmäler in der Prov. Hannover. 10. Heft. II. Reg.-Bez. Hildesheim. 3. Der Kreis Marienburg. Hannover, Th. Schulze, 1910. In-8°, XII-209 p., 63 fig., pl. 6 m.

50. SOHN-WIENER (Ernst). Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. 1. Bd: Vom Altertum bis zur Gothik. Leipzig, B. G. Teubner, 1910. In-8°, VI-128 p. et 57 fig. (Aus Natur u. Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellgn. 317.) 1 m.

51. SPIELMANN (H.). The exhibition of seventeenth century flemish art. Brussels, 1910. London, J. T. Herbert Bally. In-4°, 32 p., fig. 2 fr. (Extrait de *The connoisseur*.)

52. STEINACKER (Karl). Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Gandersheim. Wolfenbüttel, J. Zwissler, 1910. In-8°, XVI-492 p., fig. et pl. (Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogt. Braunschweig. V. Bd.). 16 m.

53. Sternberg (Leo). Limburg als Kunststatte. Zeichnungen v. Hans Aulmann. Giessen, v. München, 1910. Gr. in-8°, 55 p., fig., 15 pl. Extrait des *Mitteilungen d. Vereinigg. z. Förderg. d. Kunste in Hessen u. im Rhein-Maingeb.* 3 m.

54. Ströhl (H. G.). Die Wappen der Ordensstifte in Niederösterreich. *Kunst und Kunsthandwerk*, 6e-7e livr., 1910, p. 341-374, fig.)

55. Stroobant (Louis). Origine scandinave de quelques légendes campinoises. La Campine anversoise avant le christianisme. Turnhout, imprimerie Jos. Splichal. In-8°, 40 p., fig. (Extrait de *Taxandria*.) 1 fr. 50.

56. Suslov (V. V.). Pamiatniki drevne-russkago iskusstva. [Monuments de l'art russe ancien.] III. Saint-Pétersbourg, Académie des beaux-arts, 1910. In-4°, 38 p., 7 pl. 10 r.

57. Tamarati (Michel). L'Église Géorgienne des Origines jusqu'à nos jours. Avec 104 portraits et reproductions de monuments Géorgiens, deux cartes géographiques et de nombreux documents inédits. Londres, Luzac, 1910. In-8°, 726 p. 12 s. 6 d.

58. Tamaro (Attilio). Pirano. Trieste, libr. G. Maylander, 1910. In-16, 83 p., 2 l. 75. (La Venezia Giulia e la Dalmazia, serie I, vol. II.)

59. Toublet (Abbé E.). Le prieuré d'Auvers-le-Hamon. Mamers, impr. de Fleury, 1910. In-8°, 37 p. (Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. LXV-LXVI, 1909.)

60. Ulm (Oscar). Arte e storia veneziana nell' Istria. *Emporium*, septembre 1910, p. 213-221, 13 fig.)

61. Van Bilma (Eduard). Een reis door Holland in 1736. *Oud Holland*, 1910, 2e livr., p. 77-92.

62. Van Wetter (G.). L'exposition d'art du XVIIe siècle. Extrait de *Thyrse*, 1910, n° 1, p. 15-19.

63. Wauters (A.-J.). Le siècle de Rubens et l'exposition d'art ancien. Extrait de la *Revue de Belgique*, 1910, t. LIX, n° 7, p. 193-210 ; n. 8, p. 312-326 ; t. LX, n° 9, p. 57-76.)

64. Ziliotto (Baccio). Capodistria. Seconda edizione. Trieste, libr. G. Maylander, 1910. In-16, 94 p., pl. (La Venezia Giulia e la Dalmazia, serie I, vol. I. 2 l. 75.

65. Zippel (Giuseppe). Paolo II e l'Arte : note e documenti. (*L'Arte*, juillet-août 1910, p. 241-258, 6 fig.)

Architecture.

66. Arène (Julien). La Sœur aînée de Cluny. Nantua, impr. de Arène, 1910. Pet. in-16, 6 p. (Abbaye de Nantua.)

67. Artigues (J. B.). L'abbaye d'Aulne. (Extrait de la *Vie moderne*, 1910, n° 33, p. 865-867 et n° 34, p. 894-895).

68. Bacci (Peleo). La pieve di S. Giovanni a Campiglia marittima costruita da maestro Matteo (1109-1117). (*Rivista d'arte*, mai-août 1910, p. 53-61, 6 pl.)

69. Barthety (Hilarion). Souvenirs historiques palois. L'ancienne église et la place Saint-Martin. Pau, impr. de Garet, 1910. In-8°, 16 p. (Pau. — Extrait du *Bulletin municipal officiel de la ville de Pau*, septembre 1910.)

70. Berthier (fr. J. J.). L'église de Sainte-Sabine à Rome. Rome, impr. Roma, 1910. In-8°, 550 p., pl. et fig.

71. Blanchet (Adrien). Les origines antiques du plan tréflé. Caen, H. Delesques, 1910. In-8°, 13 p., fig. (Extrait avec additions du *Bulletin monumental*, année 1909.)

72. Borgatti (Mariano). The mausoleum of Hadrian and the Castle of Sant' Angelo of Rome : an historical and descriptive account. Rome, National printing establishment, 1910. In-16, 84 p. et fig. 1 l.

73. Bouché (Jeanne). Servandoni (1695-1766). *Gazette des Beaux-Arts*, août 1910, p. 121-146, fig.

74. Buls (Charles). Esthétique des villes. L'isolement des vieilles églises. Bruxelles, G. Van Oest. In-8°, 31 p. et 7 pl. 1 fr. 50.

75. Bumpus (The cathedrals of northern France). New York, J. Pott, 1910. In-12, 10-396 p., pl. 2 d.

76. La cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. (Extrait de la *Ligue des architectes et des artisans du bâtiment*, 1910, n° 11, p. 142-145.

77. Champneys (Arthur C.). Irish ecclesiastical architecture of the middle ages. London, G. Bell and Sons, 1910. In-8°, 33-258 p., 300 pl. et fig. 31 s. 6 d.

78. Commissione per lo studio del campanile di Pisa : verbale [della] seduta del 6 luglio 1910. Pisa, tip. succ. fratelli Nistri, 1910. In-8°, 18 p.

79. Creutz (Max). Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Köln, M. Du Mont-Schauberg, 1910. In-8°, 70 p., fig. et pl. 6 m.

80. Dieterlen (Georges). Une lettre inédite de Prosper Mérimée au sujet de la cathédrale de Strasbourg. (*Revue alsacienne illustrée*, 1910, fasc. 3, p. 114-116.)

81. Deschamps (Gaston). La chapelle de Dreux. (*Le Figaro*, 6 juillet 1910.)

82. Enlart (C.). Le problème de la vieille tour de Newport (Rhode-Island). (*Revue de l'Art chrétien*, septembre-octobre 1910, p. 309-320, fig.)

83. Facini (Maria). L'Abbazia di San-Gregorio e la sua sorte. (*Vita d'arte*, septembre 1910, p. 104-110, 2 fig.)

84. Filippini (Francesco). Il cardinale Albornoz e la construzione dell' Infermeria nuova nel convento di S. Francesco in Assisi. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 2, p. 55-62.)

85. Fiocca (Lorenzo). La chiese di S. Francesco e di S. Chiara in Assisi. (*Rassegna d'arte*, août 1910, p. 122-125, 7 fig.)

86. Gerrard (J. E.). The Principles of Gothic mould, from Lancashire and Cheshire churches. London, Young and Sons, 1910. In-12, 24 p. 1 s.

87. Goldschmidt (Adolf). Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert. (*Monatshefte für Kunst-Wissenschaft*, août-septembre 1910, p. 299-314, fig.)

88. Gout (Paul). Le Mont-Saint Michel, histoire de l'abbaye et de la ville, étude archéologique et architecturale des monuments. Paris, A. Colin, 1910, 2 vol. gr. in-8°, pl., 772 p., 470 fig., 38 pl.

89. Gumbel (Albert). Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg, 1462-1467 (*suite*). (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 3e liv., 1910, p. 239-253.)

90. Hallays (André). Croquis de l'ancienne France. Les églises de la vallée du Thérain. (*Le Gaulois du dimanche littéraire*, 24 septembre 1910.)

91. Hamann (Rich.) und Rosenfeld (Fel.). Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik mittelalterl. Architektur, Ornamentik und Skulptur. Berlin, G. Grote, 1910. In-4°, VII-176 p., 182 fig., 7 pl. 20 m.

92. Haupt (A.). Mesopotamische und spanische Kirchen. (*Monatshefte für Kunst-Wissenschaft*, juillet 1910, p. 267-274, fig.)

93. Hind (A. M.). Rembrandt's supposed drawing of old Saint-Paul's. (*The Burlington Magazine*, septembre 1910, p. 334-340, 2 pl.)

94. Hodgson (F. C.). Venice in the 13 th. and 14 th. centuries. London, G. Allen, 1910. In-8°, 664 p. 10 s. 6.

95. Kling (Wilh.). Münster u. l. F. Unserer lieben Frauen Münster) zu Villingen im Schwarzwald. Illustrierter Führer. Villingen, F. K. Wiebelt, 1910. In-8°, 48 p. 0 m. 75.

96. Labor. L'église de la Madeleine à Bruges. (Extrait de la *Chronique des arts*, 1910, n° 3, p. 33.)

97. Lefèvre-Pontalis (Eugène). La cathédrale de Coutances. Caen, H. Delesques, 1910. In-8°, 33 p., fig. et pl. (Extrait du *Compte-rendu du LXXVe Congrès archéologique de France*, tenu en 1908, à Caen).

98. Lespinasse (P.). Deux architectes français en Danemark au XVIIIe siècle : les frères Jardin. (*Revue de l'art ancien et moderne*, août et septembre 1910, p. 111-122 et 227-238, fig.)

99. Lusini (V.). Di alcuni lavori nel duomo di Siena. (*Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. 1, p. 15-22.)

100. Magne (L.). L'ancienne abbaye de Fontevrault. (L'*Architecte*, août 1910, p. 60-62, pl.)

101. Manghi (Aristo). Il gran chiostro della certosa di Pisa. Pisa, tip. F. Mariotti, 1910. In-4°, 26 p.

102. Matériaux et documents d'art espagnol ; livr. I, pl. (Barcelone, Aguilar de Campo, Saragosse, Girone, Manresa, Burgos, Avilès, Vich, Valence, Tolède, Madrid.)

103. Matthaei ((Adelb.). Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrh. Leipzig, B. G. Teubner, 1910. In-8°, IV-132 p., 62 f., 3 pl. (Aus Natur u. Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständl. Darstellgn. 326.) Chaque livraison 1 m.

104. Mayeux (Albert). Le Porche occidental de la cathédrale de Chartres. (*Bulletin mensuel de la*

Société archéologique d'Eure et Loir, 1910, fasc. 5-6, p. 495-507, 4 fig.)

105. MESSERI Antonio. Di una insigne e poco nota basilica cristiana dei primi secoli (La Pieve di S. Pietro in Sylvis, presso Bagnacavallo). *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, septembre 1910, p. 325-352, 17 fig.)

106. MICHIELS Arthur. La légende de la cathédrale d'Anvers. (Extrait de la *Ligue des architectes et des artisans du bâtiment*, 1910, n° 12, p. 156-158.)

107. MONNERET DE VILLARD Ugo. L'architettura romanica in Dalmazia. *Rassegna d'arte*, juin-août 1910, p. 90-94, 107-114, 128-130, fig.

108. NARDINI Raffaello. La cappella espiatoria di Monza. *Emporium*, août 1910, p. 163-195, 39 fig., 1 pl.

109. OXFORD A. W. The ruins of Fountains Abbey ; il. by J. Reginald Truelove. New-York, Oxford Univ. Press, 1910. In-8°, 256 p. 1 d. 40.

110. PARIS P. Promenades archéologiques en Espagne. Altamira. Le Cerro de los Santos. Elche. Carmona. Osuna. Numance. Tarragone. Paris, E. Leroux, 1910. In-18, 344 p., 84 pl.

111. PER S. Maria Incoronata in Milano. *Rassegna d'arte*, août 1910, 3 fig.

112. POULET Henry. Saint-Michel en 1792. *Le Pays lorrain et le pays messin*, juin-août 1910, p. 333-353 et 470-483, pl. et fig.

113. RAHTGENS (Hugo). Kölner Architekturbilder in einem Skizzenbuch des XVII. Jahrhunderts. *fin. Zeitschrift fur christliche Kunst*, 3e livr., 1910, col. 65-80, fig.

114. REY Dr Emile. La cathédrale de Saint-Etienne de Cahors. Six siècles d'évolution architecturale. Cahors, J. Girma, 1910. In-8°, 53 p., fig.

115. RICHARD Elie. Saint-Julien-le-Pauvre et l'Hôtel-Dieu. *La Cité, bulletin du IVe arr. de Paris*, avril et juillet 1910, p. 231-242 et 277-280, fig.

116. ROSE Elsie Wilbock. Cathedrals and cloisters of the Isle de France (including Bourges, Troyes, Reims and Rouen) : with il. from original photographs by Vida Hunt Francis. New-York, Putnam, 1910. 2 vol. in-8°, 5 d.

117. SERRAT Louis. Un manuel d'archéologie française en anglais par A. K. Porter. (*Bulletin monumental*, 1910, nos 3-4, p. 291-303.)

118. STEIN H. Une dynastie d'architectes : les Morel. *Le moyen âge*, juillet-août 1910, p. 235-244.)

119. TARBALL O. Les monuments roumains, d'après les publications récentes. *Revue archéologique*, juillet-août 1910, p. 71-95, fig.)

120. THIERS Ad. L'Eglise dite « Kalender Djami », restauration. (*L'Architecte*, septembre 1910, pl.

121. TZIGARA-SAMURCAS Al. Din efemeridele unzeului de arta nationala. *Convorbiri literare*, mars 1910, p. 416-419, 1 fig., 1 pl.)

122. VACHON Marius. La Renaissance française : l'architecture nationale. Préface de H. Daumet. Paris, E. Flammarion, 1910. Gr. in-8°, pl.

123. WAGNER Hans. Studien uber die romanische Baukunst in Regensburg. Regensburg, A. Coppenrath, 1910. In-8°, 80 p., 39 fig. 2 m.

124. ZEMP Joseph, DURRER Robert. Das Kloster St. Johann zu Munster in Graubünden. Genf, Afar, 1910. Kunstdenkmäler der Schweiz, VII.

Voir aussi n° 65.

Sculpture.

125. BIDEAUX (Gaston). Les portes de l'église Saint-Pierre à Senlis. *Revue de l'Art chrétien*, juillet-août 1910, p. 265-266, fig.)

126. BOURGAULT Camille. Sculptures liégeoises XVe siècle, église Sainte-Croix, à Liège. (Extrait de la *Chron. archeol. du pays de Liège*, 1910, n° 8, p. 83-84.)

127. BROECKAERT Jan. Het altaar der H. Barbara en van O. L. Vrouw der Zeven Weeen in de O. L. Vrouwkerk van Dendermonde. Dendermonde, drukkerij A. Du Capu-Beeckman, 1910. In-8°, 9 pl. (Overgedrukt uit de *Gedenkschriften van den oudheidkundigen kring der stad en des vroeamalige lands van Dendermonde*, tweede reeks, deel XIV, 0 tr. 75.

128. CAHEN Leon. La destruction du tube de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois (à Paris). (*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910, 1re fasc., p. 66-71.

129. Chabeuf (Henri). Les pleurants des tombeaux des ducs de Bourgogne. *Bulletin des musées de France*, 1910, n° 3, p. 43-45, pl.

130. Cust (R.). A bronze Crucifix. *The Burlington Magazine*, août 1910, p. 299-304.

131. Dangibeaud (Ch.). L'École de sculpture romane saintongeaise. Paris, 1910. In-8°, 15 pl. (Extrait du *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1re livr.)

132. Davies (Gerald S.). Renascence, the sculpture and tombs of the fifteenth Century in Rome. With chapters on the previous centuries. London, Murray, 1910. In-8°, 402 p., 1100 ill. 21 s.

133. Di Bois (Al.). Assimilazione dell'arte classica in Donatello e classificazione cronologica dell'Annunciazione in S. Croce a Firenze, studio critico. Piacenza, tip. V. Porta, 1910. In-8°, 21 p.

134. Ferrari (Giulio). Il legno nell'arte italiana: riproduzioni, in parte inedite, di saggi, dal periodo romano al neo-classico, raccolte e ordinate, con testo esplicativo. Milano, U. Hoepli, 1910. In-4°, 24 p., fig. et pl. (Collezione artistica Hoepli.)

135. Ferrari (Giulio). Lo stucco nell'arte italiana: riproduzioni, in parte inedite, di saggi, dal periodo etrusco al neo-classico, raccolte e ordinate, con testo esplicativo. Milano, U. Hoepli, 1910. In-4°, 24 p., fig. et pl. (Collezione artistica Hoepli.)

136. Fiocca (Lorenzo). Il monumento al vescovo Varino Favarino Camerte. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 3, p. 79-82, 2 pl.)

137. I Gessi Michelangiolesch dell'Accademia di Belle Arti in Perugia. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 1, p. 26-27, 2 pl.)

138. Halm (Philippe Maria). Oberbayerische Tonreliefs. *Zeitschrift fur christliche Kunst*, 1re livr. 1910, p. 113-124, fig.)

139. Hartmann (Paul). Die gotische Monumental-Plastik in Schwaben, ihre Entwickl. bis zum Eindringen des neuen Stils zu Beginn des XV. Jahrh. München, F. Bruckmann, 1910. In-4°, XI-161 p., pl. 36 m.

140. Hogg (Prof. Hortz). Einfache christliche Grabmäler für Niederdeutschland. Berlin, Deutsche Landbuchhandlung, 1910. 2 m.

141. Kristeller (Paul). Un ricordo della gara per le porte del Battistero di Firenze in una incisione antica. *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, juillet 1910, p. 277-281, 2 fig., 1 pl.)

142. Lami (Stanislas). Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIIIe siècle. Préface de Henry Bonjon. Tome II. Paris, H. Champion, 1911. Gr. in-8°.

143. Lorin (Ch.). Médaillon du XIIe siècle dans l'église Saint-Pierre de Chartres. *Bulletin mensuel de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, 1910, fasc. 5-6, p. 508-514, fig.

144. Lübbecke (Fried.). Die gotische Kölner Plastik. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-8°, XIII-126 p., pl. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 133. H. 12 m.

145. Maindron (Maurice). Notice sur la statuette de saint Georges conservée au musée de Cluny, bois XIVe-XVe s. *Bulletin de la Société de l'histoire du Costume*, mai-juin 1910, p. 35-37, pl.

146. Mandach (C. de). La Scultura del Quattrocento. *Revue de l'Art chrétien*, septembre-octobre 1910, p. 335-340, fig.

147. Martinelli (Lili). La *Pietà*, opera di Matteo Civitali nella chiesa pievanale di Lammari: storia e simboli. Lucca, tip. Baroni, 1910. In-8°, 14 p.

148. Mischiatelli (Piero). Il Bozzetto di una « Lamentazione » sconosciuta di Giacomo Cozzarelli. *Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. 1, p. 3-5, 3 pl.

149. Mulbe (W. H. v. d.). Die Darstellung des jungsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910. In-8°, 30 pl. 8 m.

150. Mussi (Luigi). Un monumento sepolcrale del secolo XVI nel Duomo di Massa. *Rivista d'arte*, mai-août, 1910, p. 88-90.)

151. Nicola (Giacomo de). La Pietà del Cozzarelli all'Osservanza. (*Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. 1, p. 6-14, 4 pl.)

152. Poggi (Giovanni). L'antico altare del Battistero fiorentino. *Rivista d'arte*, mai-août 1910, p. 73-87, 6 pl.)

153. Renard (L.). Dalle funéraire du chevalier Antoine (commencement du XIIIe siècle). Extrait de la *Chron. archéol. du pays de Liège*, 1910, n° 9, p. 93-96.)

154. Rothes Wallerg. Eine Skulptur des Greco in Toledo. *Monatshefte für Kunst-Wissenschaft*, août-septembre 1910, p. 346-347, pl.)

155. Scheuberg (Jos.). Die mittelalterlichen Chorstühle in der Schweiz. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. Gr. in-8°, VIII-127 p., 11 pl. coloriées. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 128 Heft. 6 m.

156. Stückelberg E. A.). Der Altar von S. Ambrogio in Mailand. *Monatshefte für Kunst-Wissenschaft*, juillet 1910, p. 283-284, 1 pl.)

157. Vallance A.). English mediaeval alabaster works. The *Burlington Magazine*, août 1910, p. 290-304, 1 pl.)

158. Vander Straelen Th.). Notice des trois tombes découvertes dans l'église de Pamele. (Extrait des *Ann. du Cercle archéologique et historique d'Audenarde*, 1910, n° 1, p. 71-73.)

159. Venturi (A.). Le sculture dei sarcofagi di Francesco e di Nera Sassetti in Santa Trinita a Firenze. (L'*Arte*, septembre-octobre 1910, p. 385-389, 11 fig.)

160. Venturi A.). Una statuetta francese nel museo civico di Rimini. (L'*Arte*, juillet-août 1910, p. 291, 2 fig.)

161. Venturi (Lionello). I bronzi del Museo civico di Belluno. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, septembre 1910, p. 353-366, 35 fig.)

162. Vitry (Paul). A propos de quelques sculptures du commencement du XVIe siècle dans la région du Roumois. *Revue de l'Art chrétien*, juillet-août 1910, p. 255-258, fig.)

Voir aussi n° 102.

Peinture

163. A panel attributed to John Hemmequart. (*The Burlington Magazine*, août 1910, p. 290-304.

164. Adolphy Yvon). La « Pieta » de Van Dyck. (Extrait de l'*Art à l'école et au foyer*, 1910, n° 4, p. 58-59.)

165. Les Anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-4°, 120 pl. 25 fr.

166. Ancona Paolo D'). La miniatura ferrarese nel Fondo Urbinate della Vaticana. L'*Arte*, septembre-octobre 1910, p. 353-361, 6 fig.

167. Beets (N.). De bestellers van Lucas van Leyden's « Genezing van den Blinde van Jericho ». (*Oud-Holland*, 1910, 2e livr., p. 155-160, 1 pl.

168. Bertaux Émile). Un maître portugais du XVe siècle : Nuño Goncalves. (*Revue de l'Art ancien et moderne*, septembre 1910, p. 213-226, pl. et fig.)

169. Bibliothèque nationale. Département des manuscrits. Traité d'escrime dédié au roi Henri III par G. A. Lorino, de Milan, reproduction réduite des 66 miniatures du manuscrit italien 959. Publié par H. Omont.) Paris, Berthaud, 1909. In-8°, 24 p., 66 pl.

170. Breduis (A.). Iets over Hendrick Danckerts. (*Oud-Holland*, 1910, 2e livr., p. 70-72.)

171. Briganti Antonio). Alcuni documenti su Domenico Alfani. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 1, p. 27-31.)

172. Briganti V.). Notizie sui primordi delle arti in Perugia. I. Pittura. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 3, p. 87-100, 1 pl.)

173. Bryant Lorinda Munson). Pictures and their painters : the history of painting. New ed. New-York, J. Lane, 1910. In-8°, pl. 2 d. 50.

174. Caffin (C. H.). The story of Spanish painting. New-York, Century C°., 1910. In-8°, 11-203 p., pl. 1 d. 20.

175. Campani (Eug. G.). Uccello 's « Story of Noah » in the Chiostro Verde. (*The Burlington Magazine*, juillet 1910, p. 203-210, 2 pl.)

176. Cantalamessa Giulio). Un affresco di Guido Reni. *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, juillet 1910, p. 274-276, 1 fig.)

177. Cantalamessa Giulio). Un quadro di Girolamo Muziano. *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, juin 1910, p. 205-206, pl.

178. Colasanti (Arduino). Un quadro del Chiodarolo nella Chiesa di S. Nicola in Carcere a Roma. (L'*Arte*, septembre-octobre 1910, p. 382-385, 2 fig.)

179. Cust (L.), Borenius (Tancred). Notes on

pictures in royal collections, XVI. (*The Burlington Magazine*, juillet 1910, p. 213-214, 1 pl.

180. Damrich (Joh.). Weihnachten in der Malerei. München, Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst, 1910. 48 fig. 0 m. 80.

181. Delisle (Léopold). La Bible de Roberi de Billyng et de Jean Pucelle. (*Revue de l'Art chrétien*, septembre-octobre 1910, p. 297-308, pl. et fig.)

182. Delisle (L.). Le Miniaturiste parisien Honoré. (*Journal des Savants*, septembre 1910, p. 385-390.)

183. Demartial (André). A propos de « Montaerni ». (*Revue de l'Art chrétien*, septembre-octobre 1910, p. 327-331, pl. et fig.)

184. Denifle (Étienne). Les manuscrits de l'ancienne bibliothèque de l'abbaye de Bonport (suite et fin). (*Revue des Bibliothèques*, avril-juin 1910, p. 138-155, 6 pl.)

185. Dubois (René). Promenades esthétiques au Musée ancien de Bruxelles. Commentaire et explication des principaux tableaux du musée, complétés par des appréciations de Eug. Fromentin, Fétis, Max Rooses, H. Hymans, A. Michiels, Fierens-Gevaert, Ch. Yriarte, G. Geffroy, J. Helbig, E. Leclercq, etc. Bruxelles, J. Lebègue, 1910. In-8°, 187 p. 2 fr. 50.

186. Durrieu (Paul). L'enlumineur flamand Simon Benning. (*Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, avril-mai 1910, p. 162-169.)

187. Durrieu (Paul). Les « Très belles heures de Notre-Dame » du duc Jean de Berry. (*Revue archéologique*, juillet-août 1910, p. 30-51, pl.)

188. Fierens-Gevaert. Les Primitifs flamands I. III. Débuts du XVIe s. — fin de l'idéal gothique. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-4°, 62 pl. 12 fr.

189. Fiocco (Giuseppe). Di alcune opere dimenticate di Sebastiano del Piombo. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, juin 1910, p. 219-224, 2 fig.)

190. Fogolari (Gino). Dipinti del museo civico di Belluno. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, août 1910, p. 285-292, 5 fig., 3 pl.)

191. Fourreau (Armand). La grande peinture dans l'art gothique. (Extrait de *Phalange*, 1910, n° 51, p. 193-206.)

192. Friedlaender (Max J.). Der Meister der « Virgo inter Virgines ». (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 2^e livr., p. 64-72, pl. et fig.)

193. Giglioli (Odoardo H.). Di una lunetta del Poccetti nel chiostro grande della S. Annunziata (da un documento inedito). (*Rivista d'arte*, mai-août 1910, p. 63-66, 1 pl.)

194. Giolli (Raffaello). Una madonna lombarda a Pisa. (*Rassegna d'Arte*, août 1910, p. 121, fig.)

195. Girox (Léon). Les Peintures murales du département de la Haute-Loire, du XIe au XVIIIe siècle. Paris, E. Leroux, 1910. In-fol., 26 pl. 60 fr.

196. Gluck (Gustave). Les tableaux de Peter Bruegel le Vieux au musée impérial, à Vienne. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-4°, 60 p. et 15 pl. 20 fr.

197. Gnoli (Umberto). L'art italien aux expositions de Londres en 1910. (*Revue de l'Art chrétien*, septembre-octobre 1910, p. 321-326, fig.)

198. Gnoli (Umberto). La pittura umbra alla mostra del Burlington club. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 2, p. 45-54, 4 pl.)

199. Gnoli (Umberto). Un dipinto di Antoniazzo al Louvre. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 2, p. 63-64, 1 pl.)

200. Gnoli (Umberto). Un dipinto inedito del Perugino. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 3, p. 77-78, 1 pl.)

201. Gnoli (Umberto). Un polittico di Pietro Lorenzetti scoperto a Gubbio. (*Rassegna d'arte umbra*, 1910, fasc. 4, p. 22-25, 3 pl.)

202. Gosset (Alph.). Les fresques d'Alphonse Périn à Notre-Dame de Lorette. (*Revue de l'Art chrétien*, novembre-décembre 1910, p. 415-420, fig.)

203. Guiffrey (Jules). Les manuscrits à peinture de la Cité de Dieu. (*Journal des Savants*, mars 1910, p. 97-108.)

204. Hadeln (Detlev von). Einige Bilder und Zeichnungen der Bernardino Licinio. (*Monatshefte für Kunst-Wissenschaft*, juillet 1910, p. 279-382, fig.)

205. Heidrich (Ernst). Altniederländische Ma-

lerei. Jena, E. Diederichs, 1910. In-8°, 278 p. et pl. (Die Kunst in Bildern. 6 m.

206. Hermanin (Federico). Gli acquisti della Galleria nazionale antica a Roma. *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, juin 1910, p. 225-235, 1 fig., 1 pl.

207. Katalog der oeffentlichen Kunstsammlung in Basel : 3e Aufl. Basel, E. Birkhauser, 1910. In-16, 164 p., plan et pl.

208. Knackfuss (H.). A. Van Dyck. Bielefeld, Vellhagen und Klasing, 1910. In-8°, 119 p., pl. et fig. (Kunstlermonographien, 13. 3 m.

209. Lecureux (Lucien). Les anciennes peintures des églises de Laval. *Revue de l'Art chrétien*, juillet-août 1910, p. 223-240, fig., pl. en coul.).

210. Lutèce (Louis de). Exposition Paul-Hippolyte Flandrin. (*Notes d'art et d'archéologie*, juin 1910, p. 87-91, pl. et fig.)

211. Malaguzzi Valeri (F.). Il « Tesoro » del Duomo di Monza. Nuove indagini. *Rassegna d'arte*, juin 1910, p. 83-89, 14 fig., 1 pl.

212. Mannawsky (Walt.). Die Gemälde des Michael Pacher. München, G. Müller, 1910. In-8°, III-120 p., 52 pl. 8 m.

213. Marangoni (Guido). Bernardino Lanino a Legnano. *Rassegna d'arte*, août 1910, p. 115-121, 15 fig., 1 pl.)

214. Martin (Henry). Les joyaux de l'Arsenal. I. Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille, 50 planches reproduisant les miniatures, initiales, etc., du manuscrit 1186 de la bibliothèque de l'Arsenal. Paris, Berthaud, 1910. In-8°, 27 p., 50 pl.

215. Martin (Henry). Les joyaux de l'Arsenal. II. Le Romuleon, 60 figures en 40 planches reproduisant les miniatures, initiales, etc., du manuscrit 667 de la bibliothèque de l'Arsenal. Paris, Berthaud, 1909. In-8°, 18 p., 40 pl.

216. Mason-Perkins (F.). Di Menne pittore umbro. *Rassegna d'arte*, juin 1910, p. 96-98, 1 fig.

217. Mason-Perkins (F.). Dipinti italiani nelle Raccolte Americane. *Rassegna d'arte*, juillet 1910, p. 97-100, 3 fig., 1 pl.

218. Mason-Perkins (F.). Un altro dipinto di Giovanni Francesco da Rimini. *Rassegna d'arte*, juillet 1910, p. 111, 1 fig.)

219. Maceri (Enrico). Per una copia della madonna della Lettera in Siracusa. (L'*Arte*, juillet-août 1910, p. 296-298.

220. Meisterbilder, Hrsg. vom Kunstwart. Neue Reihe. In-fol.-189. Lippi, Filippo : Maria, das Kind anbetend.-192. Schwind, Mor. v. : Die Waldkapelle.-195. 166. Eick, van : Singende und Instrumente spielende Engel.

221. Mély (F. de). Une Vierge de Cornelis Schernir Van Coninxloo. (*S. l. n. d.*) Gr. in-4°, paginé 274-278, fig. et pl. (Extrait de la *Revue de l'Art.*)

222. Memling (Hans). Der Schrein der hl. Ursula und andere Werke des Meisters im Johannes-Hospital zu Brügge. Leipzig, E. A. Seemann, 1910. In-fol., pl. 120 m.

223. Millet (Gabriel). L'Octateuque byzantin d'après une publication de l'Institut russe de Constantinople. (*Revue archéologique*, juillet-août 1910, p. 71-80, fig.)

224. Moretti (Mario). I dipinti di Francesco de Mura acquistati per la Galleria del Museo Nazionale di Napoli. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, août 1910, p. 293-302, 6 fig., 1 pl.)

225. Motta Ciaccio (Liselta). Gli affreschi di S. M. di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento. (L'*Arte*, septembre-octobre 1910, p. 335-352, 17 fig.)

226. Orcagna (Andrea) (1308 ?-1368), Lorenzo Monaco (c. 1370-1425) et Masolino (1384-après 1435). Meisterbilder. Eine Auswahl v. 60 Reproduktionen nach Photographien der Orig. Aufnahmen, die am besten der Kunstler Lebenswerte charakteriesieren. Berlin, W. Weicher, 1910. In-16, 64 p. (Weicher's Kunstbücher, 37. 0 m 80.

227. Les Peintres illustres, publiés sous la direction de M. Henri Roujon. Paris, P. Lafitte, 1910. In-8°, pl. en couleur. 17. Fra Angelico.

228. Phillips (Claude). The Moking of Christ, by Hieronymus Bosch. *The Burlington Magazine*, septembre 1910, p. 321-327, 2 pl.)

229. Phillips (Cl.). Two pictures at the Hermitage. *The Burlington Magazine*, août 1910, p. 261-268, 1 pl.)

230. Poggi (Giovanni). Note su Filippino Lippi, la tavola per San Donato di Scopeto e l'*Adorazione dei Magi* di Leonardo da Vinci. (*Rivista d'arte*, mai-août 1910, p. 93-101.)

231. Prestage (Edgar). Early Portuguese paintings. (*The Burlington Magazine*, septembre 1910, p. 340-348, 2 pl.)

232. Profili (Adolfo). Arte retrospettiva : il Morto da Feltre. (*Emporium*, août 1910, p. 139-143, fig.)

233. Raffael. Eine bibl. Kunstgabe in 20 Bildern nach Gemälden des Meisters nebst dazu gehör. Schriftabschnitten. Mit Raffaels Selbstbildnis, Geleitwort, biograph. Einleitg. u. erlaut. Text v. Dr. Rud. Pfleiderer. Konstanz, Hirsch, 1910. In-8°, 32 p., pl. (Hausschatz christlicher Volkskunst, 1. 1 m.)

234. Reinach (Salomon). L'« Adoration des Mages » de Hugo Van der Goes à Monforte. (*Gazette des Beaux-Arts*, août 1910, p. 104-107, pl.)

235. Reinach (Théodore). L'inscription du « retable de l'Agneau » des frères Van Eyck. (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1910, p. 5-10, pl.)

236. Ricci (Corrado). Les musées de Florence. La Galerie des offices. Paris, H. Laurens, 1910. In-4°, 36 pl. et notices, 25 fr.

237. Rolfs (Wilh.). Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig, E. A. Seemann, 1910. Gr. in-8°, vi-440 p., 13 fig. dans le texte, 138 hors texte, 25 m.

238. Roscher (Carl). Führer durch die königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Gemeinverständliche Anleitg. zum künstler. Verständnis und Genuss ihrer Hauptschätze. VIII, 228 S. m. 100 Abbildgn. u. 3 Grundrissen. kl. 8°. Dresden, G. Kühtmann, 1910. In-8°, viii-228 p., fig. et pl. 2 m. 50.

239. Roujon (Henry). La légende de Hugo Van der Goes. (*Le Figaro*, 25 juillet 1910.)

240. Salmi (Mario). Una tavola primitiva nella Chiesa di S. Francesco a Pisa. (*Rivista d'arte*, mai-août 1910, p. 67-72, 2 pl.)

241. Sant' Ambrogio (Diego). L'affresco di Bernardino Luini nella Chiesa parrochiale di Carpiano. (*Rassegna d'arte*, juin 1910, p. 94-95, fig.)

242. Schmarsow (August). Melozzo oder Signorelli in Rom. (*Monatshefte für Kunst-Wissenschaft*, août-septembre 1910, p. 315-323, fig.)

243. Steenhoff (W.). Le musée d'Amsterdam. Paris, H. Laurens, 1910. In-4°, 36 pl. et notices, 25 fr.

244. Van Den Gheyn (J.). Histoire de Charles Martel. Reproduction des 102 miniatures de Loyset Liédet (1470). Bruxelles, Vromant. Petit in-8° carré, 23 p. et 102 pl. hors texte, 20 fr.

245. Van In (Julius). Tryptychon van een onbekenden meester. (Extrait de *Sint-Lucas*, 1910, n° 1, p. 6-14.)

246. Venturi (A.). Di Arcangelo di Cola da Camerino. (L'*Arte*, septembre-octobre 1910, p. 377-381, 2 fig., 2 pl.)

247. Venturi (A.). Di un' ancona di Bartolomeo di Giovanni, discepolo di Domenico Ghirlandaio. (L'*Arte*, juillet-août 1910, p. 286-288, fig.)

248. Venturi (Lionello). Studii su Michelangelo da Caravaggio. (L'*Arte*, juillet-août 1910, p. 268-284, 8 fig.)

249. Vollmer (Hans). Drei neue Miniaturistennamen des XV. Jahrhundert. (*Repertorium für Kunst Wissenschaft*, 3e livr., 1910, p. 233-238, fig.)

Voir aussi n° 60.

Arts graphiques.

250. Beetz (Friedrich). Männerspiegel, drei Bilder von Albrecht Dürer, der katholischen Männerwelt zur Betrachtung dargeboten. Freiburg, Herder, 1910. 1 m.

251. Beth (Ign.). Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des XV. u. XVI. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Landschaftsdarstellg. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. Gr. in-8°, xi-177 p., 112 fig. sur 30 pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 130. Heft.) 12 m.

252. Geisberg (Max). Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910. In-4°, pl. et fig. (Meister der Graphik. II.)

253. Lequeux (Émile). « Bruges mystique ». C. R. (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1910, p. 227-228, pl.)

254. Mortet (Victor). La Mesure de la figure humaine et le canon des proportions, d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Durer

et de Léonard de Vinci. Paris, H. Champion, 1910. In-4°, 20 p., 2 pl. et 9 fig.

255. Nassl (Hermann). Jacques Callot. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1909. In-4°, pl. et fig. (Meister der Graphik, I.)

256. Sachsen (Johann Georg, Herzog zu). Ein Kupferstich vom Berge Athos. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 3e livr., 1910, col. 81-86, fig.

257. Schreiber (W. L.). Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. T. V, contenant un catalogue des meublables à figures, imprimés en Allemagne, en Suisse, en Autriche-Hongrie et en Scandinavie, avec des notes critiques et bibliographiques. 1re partie : A.-I. Leipzig, O. Harrassowitz, 1910. Gr. in-8°, LXXX-302 p. 12 m.

258. Téry (Gabr. v.). Verzeichniss der Kupferstich-Sammlung alter und moderner Meister und der Handzeichnungen moderner Künstler im Museum der bildenden Künste Budapest. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1910. In-8°, V-290 p. 10 m.

Voir aussi n°s 93, 201.

Arts industriels.

259. Allemagne (H.-R. d'). Une lanterne de l'abbaye de Vézelay. *Bulletin monumental*, 1910, n°s 3-4, p. 323-325, pl.

260. Beth (Ignaz). Hans Dürer und der Silberaltar in der Jagallonenkapelle zu Krakau. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 2e livr., p. 79-98, 11 fig.

261. Broquelet (A.). L'Art appliqué à l'industrie (II.) La bijouterie à travers les âges. État naturel et propriété des métaux, alliages. Composition et technique du bijou. La ciselure. Émaillage. Poinçon et marques de garanties. Diamant. Perles fines et perles précieuses. L'étain, l'argent, le cuivre repoussés et ciselés. La pyrogravure sur bois, ivoire, étoffes, cuir. La pyrosculpture. L'art du velours frappé. La corne. Le découpage du bois à la scie. Marqueterie, placage. Incrustation. L'imitation de la marqueterie. Mosaïque. Paris, Garnier frères, 1910. In-18, fig.

262. Casier (Jos.). L'exposition de l'art belge au XVIIe s. I. *Revue de l'Art chrétien*, novembre-décembre 1910, p. 399-414, pl. et fig.

263. Clinch (G.). English costume from prehistoric times to the end of the eighteenth century. Chicago, Mc. Clurg, 1910. In-8°, XXII-295 p., 131 fig. 2 d. 50.

264. Creutz (Max). Eine Kölner Schnitzerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 5e livr., 1910, col. 131-138, fig.

265. Errera (Isabella). Un piviale di Pio II. *Vita d'arte*, juillet 1910, p. 1-12, 12 fig., 2 pl.

266. Gravé (J. J.). Twee oude hostiën. (Extrait de *Van ouzen tijd*, 1909, livr. II, 10 p., phototypie.

267. Hartel (A.). Altäre u. Kanzeln. Eine Sammlg. v. Aufnahmen aus den berühmtesten Kirchen des Mittelalters u. der Neuzeit. (Aus : « Architektonische Details. ») Berlin, Ornamentverlag, 1910. In-fol., III p., 30 pl. en couleur. 32 m.

268. Kœchlin (Raymond). Un atelier d'ivoiriers de la fin du XIVe s. (*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1910, 1re fasc., p. 16-19, pl.)

269. Lefèvre (L. Eug.). Les inscriptions prophétiques dans le vitrail des Sibylles de l'église Notre-Dame d'Étampes. *Revue de l'Art chrétien*, juillet-août 1910, p. 259-264, pl. et fig.)

270. Musner (Giovanni). Una mostra d'arte antica a Capodistria. *Rassegna d'arte*, août 1910, p. 126-127, 5 fig.)

271. Orfévrerie religieuse. (*Bulletin des musées royaux des arts décoratifs et industriels*, mai-juillet 1910, p. 33-34.)

272. Pillion (Louise). Le Vitrail de la fontaine de vie et de la nativité de saint Etienne à l'église Saint-Etienne de Beauvais. (*Revue de l'Art chrétien*, novembre-décembre 1910, p. 367-378, pl. et fig.

273. Rousseau (Henri). Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. *Bulletin des musées royaux des Arts décoratifs et industriels*, mai-juillet 1910, p. 34-36.)

274. Schnütgen. Die Sammlung Schnütgen. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 4e-5e livr. 1910, col. 97-100 et 129-130, pl.)

275. Schneider (Giorgio). Di una croce processionale argentea in Matri. *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, juin 1910, p. 236-240, 2 fig.

276. Sulting (Ernest R.). English church brasses; from the 13th to the 17th centuries: a manual for antiquaries, archæologists and collectors. 9th ed., rewritten. New York, Scribner, 1910. In-8°, fig. 4 d. 20.

277. Terme (G.). L'art ancien au pays de Liège. Orfèvrerie, dinanderie, ivoires. Album publié sous le patronage du comité exécutif de l'Exposition universelle de Liège 1905. Tome III. Liège, Impr. Bénard, s. d. In-8°, 13 p. de texte et 150 pl. en emboîtage. 25 fr.

278. Ubell (Hermann). Die Kunstkammer des Stiftes Kremsmünster. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 6e 7e livr. 1910, p. 374-384, fig.)

279. Witte (Fritz). Sammlung Schnütgen Cöln. Fuhrer mit Bildern. Düsseldorf, L. Schwann, 1910. In-8°, fig. et pl. 1 m.

280. Witte (Fritz). Thuribulum und navicula in ihrer geschichtlichen Entwicklung. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 4-5e livr. 1910, col. 101-112 et 139-152, fig.

Voir aussi, n°s 60, 65, 161.

Iconographie.

281. Beissel (Stephan). Geschichte der Verehrung Marias im XVI. und XVII. Jahrhundert, ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Freiburg, Herder, 1910. 228 fig. 14 m. 50.

282. Boinet (Amédée). Notes sur deux lettres et un portrait d'Antoine de Créquy, évêque d'Amiens. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1910, fasc. 1, p. 257-265, pl.)

283. Broadus (Eleanor Hammond). A book of the Christ child: with 16 il. in color from paintings by the old masters. New-York, Appleton, 1910. In-8°, 11-158 p., pl. 1 d. 75.

284. Gaston (Abbé Jean). Les images des confréries parisiennes avant la Révolution. (*Société d'Iconographie parisienne*, 1909, p. IX-LVI et 1-163, 60 pl. et fig.

285. Gebhardt (Eduard v.). « Siehe, ich bin bei euch alle Tage ». 14 Bilder nach Gemälden des Meisters m. begleit. Worten der Hl. Schrift. Mit 1 Portr. des Meisters nach e. Radierg. v. Prof. Ernst Forberg. Geleitwort u. Bilder-Erläuterg. v. Rud. Burckhardt. Konstanz, Hirsch, 1910. In-8°, 32 p., pl. (Hauschatz christlicher Volkskunst. I.) 1 m.

286. Lecouteux (Lucien). Une légende d'origine iconographique: la légende d'Avénières. (*Le moyen âge*, juillet-août 1910, p. 245-252.

287. Louis (P. Raymond), Pérate (André), Rastoul (Amand). La nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Paris, H. Champion, 1910. In-4°, pl. 25 fr.

288. Manskopf (Johs.). Der Mann Gottes in der bildenden Kunst. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1910. In-8°, III-64 p., fig. et pl. 2 m.

289. Marucchi (Horace). Le dogme de l'eucharistie dans les monuments des premiers siècles. Bruxelles, Maison de l'action catholique, s. d. In-12, 30 p. 0 fr. 50.

290. Nieuwbarn (M. C.). Church Symbolism. A treatise on the General Symbolism and Iconography of the Roman Catholic Church Edifice. London, Sands, 1910. In-8°, 184 p., 2 s. 6 d.

291. Richter (Ludw.). « Gottes Lieb' in Ewigkeit ». 25 bibl. Bilder nach Holzschn. des Meisters m. den Worten der Hl. Schrift. Mit 1 Portr. des Meisters. Geleitwort v. Joh. Friedr. Hoff. Konstanz, Hirsch, 1910. In-8°, 32 p., pl. (Hauschatz christlicher Volkskunst. 3.) 1 m.

292. Rothes (Walter). Christus, des Heilands Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte. Köln, J. P. Bachem, 1910. In-4°, 324 p., 196 fig., 5 pl. 10 m.

293. Sanoner (G.). La Bible racontée par les artistes du moyen âge. (*Revue de l'Art chrétien*, juillet-août 1910, p. 241-254, fig.)

294. Udhe (Fritz v.). « Ich verkündige euch grosse Freude ». 14 Bilder nach Gemälden des Meisters m. begleit. Worten der Hl. Schrift. Mit 1 Portr. des Meisters. Geleitwort, biograph. Einleitg. u. erläut. Text v. Lic. R. Schmid. Konstanz, Hirsch, 1910. In-8°, 32 p., pl. (Hauschatz christlicher Volkskunst. 2.) 1 m.

Voir aussi, n°s 133, 149, 180, 250, 269, 272.

Le Gérant: Champion.

Fig. 1. ASSOMPTION DE LA VIERGE, par Cl.-Fr. Attuet. (Cathédrale de Dijon.)

LA SAINTE-CHAPELLE DE DIJON

Elle n'était pas, comme sa sœur cadette, la Sainte-Chapelle de saint Louis, un oratoire, une châsse de pierre élevée pour abriter d'insignes reliques, mais une grande église longue de 60 mètres, à trois nefs de six travées, avec ample transept et chevet formé par cinq chapelles rayonnantes et polygonales dont celle du milieu plus profonde était le sanctuaire. C'était la plantation, et fort belle, de l'église Saint-Yved de Braisne, dans l'Aisne. Au plan primitif s'ajoutèrent successivement plusieurs chapelles hors œuvre et de dimensions variées [1] (*fig. 3*).

L'église ducale avait été fondée en 1172 par le duc de Bourgogne Hugues III, au retour de son premier voyage en Terre-Sainte. Assailli par une furieuse tempête, ce prince fit vœu d'élever près de son palais de Dijon une chapelle sous le double vocable de la Vierge et de saint Jean l'Evangéliste. Ainsi la Sainte-Chapelle fut commencée dans le style de la fin du XIIe siècle, mais continuée ou plutôt rebâtie plus ample au XIIIe. La construction subit la loi de maints édifices du moyen âge, la lenteur, si bien que le style dominant fut en définitive celui du XIVe siècle. Le portail (*fig. 2*), très simple, sans imagerie en multitude, ne fut terminé qu'en 1400, avec une seule tour, celle de l'Est, la tour Saint-Médard : l'autre demeura inachevée. A la pointe du pignon se dressait haute de deux mètres et demi, une statue de saint Jean l'Evangéliste, l'un des patrons de l'église. Le cadran de l'horloge aux armes ducales avait été décoré de figures exécutées par Claus Sluter lui-même, l'auteur génial du Puits des Prophètes ou de Moïse, le plus grand peut-être des imagiers de la période de transition entre le moyen âge et la Renaissance. La porte unique était divisée par un trumeau qui disparut au XVIIIe siècle pour faciliter les sorties processionnelles. Il en sera de même à Notre-Dame de Paris, où le chapitre cathédral fit entailler par Soufflot le tympan de la *Résurrection*, à la grande porte occidentale. Enfin, on notera que la

1. Voy. *Essai historique sur la Sainte Chapelle de Dijon*, par J. d'Arbaumont (*Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or*, t. VI, p. 63-187). Cette monographie est un modèle d'érudition historique et descriptive.

Sainte-Chapelle dijonnaise n'était pas orientée et que la façade regardant le Sud. L'élévation du palais ducal adjacent avait imposé cette dérogation aux règles traditionnelles, mais non impératives.

On a conservé les noms de quelques-uns des maîtres qui présidèrent à la lente construction. Hugues « lathomo », c'est-à-dire maçon, éleva la première église ; Jacques de Neuilley, ou plutôt de Neuilly, mourut en 1397 et fut remplacé par Jehan Bourgeois. Mais avant d'être achevé, l'édifice menaçait ruine, et dans les premières années de Philippe le Bon, qui succéda à son père Jean sans Peur en 1419, il fallut reprendre les quatre piliers de la croisée. Reconnaissons que si les architectes du moyen âge ont été les plus ingénieux, on pourrait dire les plus subtils des constructeurs, leurs conceptions, irréprochables sur le papier, étaient le plus souvent réalisées assez pauvrement. Affaire d'économie, sans doute; souvent aussi les travaux interrompus devenaient de ce fait ruineux, et la Sainte-Chapelle dijonnaise n'échappa point à la loi commune. Mais c'est ici qu'apparaît dans toute son ingéniosité la science des maîtres d'œuvre. Toucher aux piliers-maîtres est un travail toujours difficile, souvent dangereux ; on le sait, l'équilibre, l'élasticité sont les caractères des édifices du moyen âge, et la réfection, la simple consolidation d'une partie aussi essentielle exigent une science et une prudence consommées. Un tel tour de force n'était qu'un jeu pour les incomparables constructeurs du XVe siècle. Mais les choses traînèrent comme toujours : si bien que, le 20 novembre 1433, quand Philippe le Bon tint en la Sainte-Chapelle le troisième chapitre de la Toison d'Or, dans lequel, le sixième de la promotion, comme pour bien affirmer l'égalité des chevaliers entre eux, fut élu le jeune comte de Charolais, Charles, le futur Téméraire, né au palais ducal le 10 du même mois, le vaisseau et les voûtes de l'église étaient encombrés d'échafaudages dissimulés sous de riches tentures. Ce fut le seul chapitre tenu à Dijon, bien que par lettres données à Rethel en 1431, le duc fondateur et grand maître, eût déclaré la Sainte-Chapelle de son palais le chef-lieu de l'Ordre ; cette décision ne s'exécuta pas et la déclaration de 1431 demeura digne de diplôme. Un chapitre, le 4e, indiqué à Dijon, ne fut point réuni, et jamais la grande chapelle capitulaire projetée ne s'éleva. Au couronnement des stalles on voyait peintes et dorées par Hue de Boulogne, valet de chambre du duc, les armes de trente chevaliers, l'écu ducal placé au-dessus de la porte intérieure du jubé faisant le 31e. Ce n'étaient point les blasons des élus de 1433, ils donnaient la composition de l'Ordre vingt-cinq ans plus tard. Cet armorial d'un très beau style héraldique, est reproduit en or et couleurs dans un manuscrit du XVIIe siècle de la Bibliothèque de Dijon (n° 374).

La Sainte-Chapelle du palais ne fut dédiée que le dimanche de Quasimodo, 26 avril 1500, par Jean de Genève, évêque d'Hébron, grand vicaire de Jean d'Amboise, évêque-duc de Langres. Ce retard de plusieurs siècles n'a rien d'anormal ; la dédicace solennelle et rituelle d'une église suivait souvent de très loin la bénédiction; ainsi Notre-Dame de Paris ne fut dédiée qu'après l'achèvement des travaux de restauration commencés au XIXe siècle par Lassus, continués par Viollet-le-Duc, et la cérémonie n'eut lieu que dans les dernières années du second Empire.

La Sainte-Chapelle dijonnaise n'était pas un de ces édifices réduits à leur simple beauté géométrique, tels que sont à présent certaines de nos cathédrales et de nos églises par suite des révolutions de la mode et de la politique, celles-ci à peine moins meurtrières que celle-là. Copieux, un peu encombré, l'aspect intérieur était celui d'un musée, mais d'un musée de belles choses vivantes demeurées en leur place, mémoriaux des hommes qui s'étaient succédé sous ces voûtes historiques. Rien de classé, d'étiqueté, comme dans ces musées

Fig. 2. SAINTE-CHAPELLE DE DIJON (PORTAIL OCCIDENTAL)
(D'après J. d'Arbaumont.)

que Lamartine appelait des « cimetières de l'art ». Partout des tombeaux portant les plus grands noms de la Bourgogne : toutefois aucun duc, aucun prince de la famille régnante

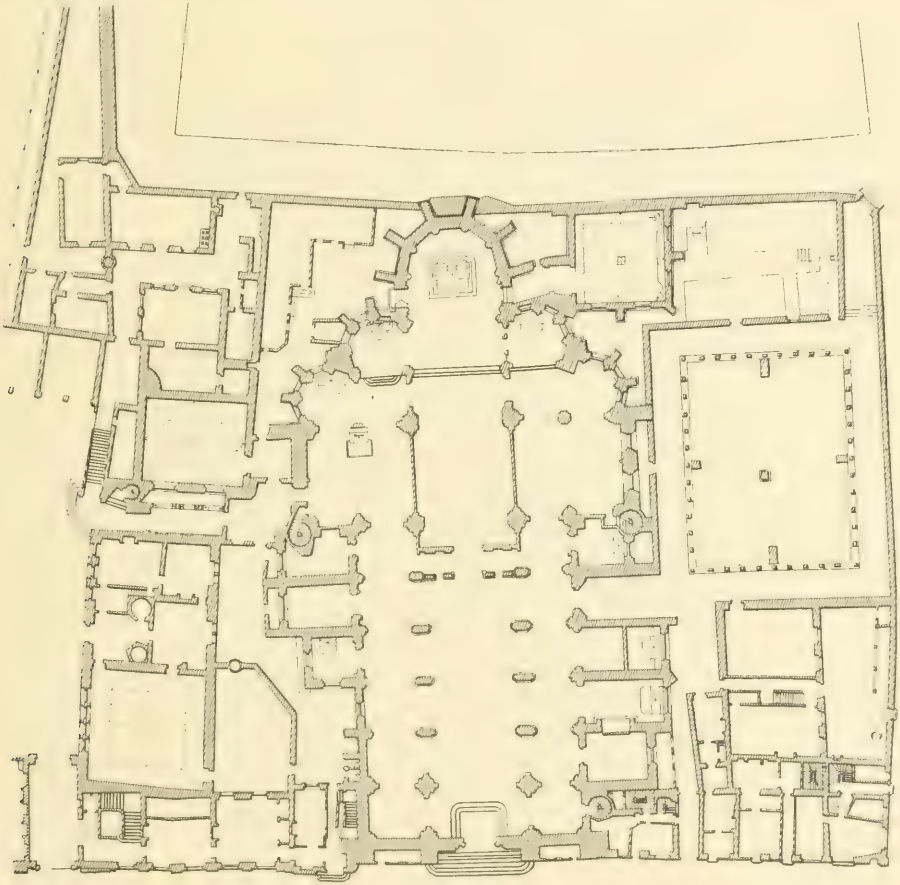


Fig. 3. PLAN DE LA SAINTE-CHAPELLE DE DIJON.
(Archives de la ville de Dijon.)

ne reposait en la Sainte-Chapelle : c'était cependant la paroisse ducale, où étaient baptisés les nouveaux nés et présentés les corps des défunts. Mais les ducs et les princes de la première race, la race capétienne, furent inhumés à Cîteaux, l'abbaye souveraine, au Sud de Dijon, dans le diocèse de Châlon-sur-Saône[1], et dont l'église a disparu depuis plus d'un siècle avec tous ses monuments, à l'exception du tombeau de Philippe Pot, qui est au Louvre. Quant aux princes de la seconde race, celle des Valois, ils reposaient en la

1. Cîteaux, écart de la commune de Saint-Nicolas-lez-Cîteaux, canton de Nuits, Côte d'Or.

Chartreuse de Champmol, fondée aux portes de Dijon, par Philippe le Hardi, pour être le Saint-Denis de la famille régnante. Toutefois, le dernier duc Charles le Téméraire, retrouvé le lendemain de la bataille de Nancy, le 5 janvier 1477, a été inhumé d'abord à Nancy, en l'église Saint-Georges[1], puis transféré à Bruges par son arrière-petit-fils, Charles-Quint.

Le jube marqué du porc-épic, devise du roi Louis XII, barrait le vaisseau central en avant de la croisée, et présentait trois arcades, celle du milieu était percée d'une porte, les deux autres abritaient des autels. La boiserie des stalles, la « silleria », comme on dit en espagnol d'un mot excellent qui manque en français, était fort belle. Et nous en pouvons juger par les quelques panneaux sauvés, notamment par le dossier du siège ducal *(fig. 4)*, précieux morceau de menuiserie, orné aux armes de Bourgogne, de Flandre : *d'or au lion de sable, armé et lampassé de gueules*, et de Rethel : *De gueules à deux (alias trois) rencontres de râteaux d'or les pointes en bas*[2]. Ces débris, bien conservés, sont au musée de Dijon, où ils ferment l'ouverture de la grande cheminée dans la salle dite des Gardes.

L'ancien maître-autel était en bois, mais la simplicité de la matière était constamment dissimulée sous les plus riches parements et nappes tombantes. Il n'y avait pas de tabernacles, les autels du moyen âge n'en comportaient pas, et cela ne laisse pas que d'être embarrassant pour nos architectes médiévistes contemporains : ils se sont évertués, Viollet-le-Duc en tête, à nous donner des autels soi-disant gothiques, auxquels cette adjonction impose par la liturgie moderne ôte toute sincérité, toute harmonie entre la fonction et la forme. Une imitation d'ancien style qui ne crée pas ou ne cherche pas à créer l'illusion archéologique, est un pastiche puéril : mieux vaudrait encore, même dans une église médiévale, des œuvres de style jésuite. A la Sainte-Chapelle, une tige de cuivre placée en arrière de l'autel, se recourbait en volute ornée et portait, suspendu au-dessus de la table, le vase, une colombe en métal émaillé, qui contenait les Saintes Espèces et que voilait un tissu précieux[1]. Selon la belle tradition française, six colonnes de cuivre doré, hautes de huit à neuf pieds, et portant des anges ayant aux mains les instruments de la Passion, faisaient à l'autel un tabernacle de courtines, dont les couleurs, blanc, vert, rouge, violet, variaient selon la fête du jour. Il y avait aussi une tenture noire pour les cérémonies funèbres très fréquentes à la Sainte-Chapelle, la paroisse des rois, des princes et des gouverneurs de la Province. Aux fêtes solennelles, l'autel s'enveloppait de longues tentures des plus riches étoffes formant pavillon de couleur assortie : alors, sur la table même, un dais plus petit abritait les reliquaires exposés. De chaque côté, au départ des trois marches, étaient posés des candélabres en cuivre ; enfin, en arrière de l'autel majeur, on en voyait un autre adossé au chevet, l'autel « de retro », qui disparut en 1766.

Au seuil du chœur, devant le sanctuaire, se dressait un autre grand candélabre de même métal, qui se terminait par un crucifix ; au milieu des stalles était le lutrin aussi de cuivre, où l'aigle, emblème de l'Evangéliste saint Jean, portait sur ses ailes à demi déployées, le livre même des chants : beau motif symbolique et vivant, si usité au moyen âge que l'on dit indifféremment l'aigle ou le lutrin.

---

1. Le tombeau de Nancy et le grand représentant une de toutes pièces et portant la couronne ducale furent détruits en 1717, mais on en a un dessin [illegible] récemment [illegible] sur l'emplacement des restes transférés à Bruges.

2. Les ducs de la branche de Valois mettaient en abîme sur leur écu de Bourgogne les armes de Flandre. Plus tard, leurs successeurs s'étant notablement multipliés, ils ont chargé leur écu de nouvelles partitions, mais sur le tombeau de leur [illegible] Philippe et sur le [illegible] de la Sainte-Chapelle [illegible] seulement [illegible] de Flandre [illegible] en abîme.

1. V. Viollet-le-Duc : *Dictionnaire du mobilier*, t. I, p. 250.

Tout ce cuivre façonné venait de Dinant, la ville industrieuse dont la destruction sauvage en 1466 est un sanglant soleil couchant pour le règne de celui que l'on nommait le « bon » duc Philippe. Dinant avait une telle spécialité de ces ouvrages que l'on disait, que l'on dit encore dans le langage de la curiosité, des « dinanderies » pour désigner ces pièces de cuivre orné. Ses ateliers fournissaient à toute l'Europe du nord des chandeliers, des vases, des aquamaniles et autres pièces de commerce où le moyen âge mettait si bien sa marque personnelle, que ces objets d'usage courant, mais d'excellente fabrication, ont mérité de prendre place dans les musées d'art les plus qualifiés. On peut douter que pareil honneur soit réservé dans l'avenir aux produits similaires de nos industries à la machine. Mais Dinant produisait aussi des œuvres plus soignées, d'une exécution très artistique, et telles étaient certainement les cuivreries de la Sainte-Chapelle. Bien entendu, le goût des siècles dits classiques ne les épargna pas, et d'ailleurs les objets en métal ont toujours eu la vie précaire. Donc au commencement du XVIIIe siècle, le grand candélabre ou crucifix avait déjà disparu, en attendant le bouleversement général du sanctuaire qui fut commencé en 1778. Le vénérable autel devant lequel s'étaient agenouillés les ducs et les rois fut remplacé par une masse de marbres et brèches avec riches ornements en bronze doré, guirlandes retombantes un peu lourdes, et bas-relief aussi en bronze doré, l'*Assomption de la Vierge (fig. 1)*, œuvre d'un sculpteur peu connu, Claude-François Attiret[1], élève de Pigalle (Dôle, 1728-1804) et qui a beaucoup travaillé pour Dijon. De lui aussi étaient les deux statues en pierre, un peu plus grandes que nature, *saint Jean l'Évangéliste* et *saint André*, le patron de la Bourgogne *(fig. 5* et *6)*, qui, sur des piédestaux de marbres assortis à ceux de l'autel, se dressaient aux côtés de celui-ci. L'une *Assomption*

Fig. 4. DOSSIER DU STALL DU CÔTÉ DE LA SAINTE-CHAPELLE DE DIJON
Musée de Dijon

1. Attiret n'a qu'une mention dans la *Sculpture française* de Louis Gonse, à propos de ce chef-d'œuvre, la « Charité romaine d'Espagnac » que possède M. Marcille, et dont l'exquise terre-cuite originale est au musée de Dijon. Attiret, dont le nom seul porte par une œuvre [illegible] est aussi connu, de M. Gonse, mérite [illegible] quelques lignes dans l'histoire de la sculpture française au XVIIIe siècle.

en plâtre fut appliquée au fond du sanctuaire masquant la fenêtre centrale. Le XVIIIe siècle a eu la passion la plus malheureuse pour ces décorations théâtrales dont le prototype désespérant est la colossale chaire de Saint-Pierre, à Saint-Pierre de Rome, le chef-d'œuvre du rococo et du plus mauvais Bernin. Mais du moins dans la basilique vaticane les plus riches matières ont-elles été employées, tandis que la France se contenta modestement de plâtras[1]. L'ancien jubé fit place à une colonnade ionique, mais conserva la large plate-forme où prenait place l'insigne maîtrise de la Sainte-Chapelle qui remontait à Philippe le Bon, un grand amateur de musique, comme le fut son fils : le Téméraire composait des motets et même des chansons !

Au côté de l'Épître et proche du sanctuaire, était la chapelle la plus vénérée de l'église, celle de la Sainte-Hostie, qui montrait, dit-on, des traces du sang jailli des coups de stylet portés par un Juif. En reconnaissance de l'appui qu'il avait reçu de Philippe le Bon au concile de Bâle, le pape Eugène IV l'avait envoyée au duc qui l'avait reçue à Lille en 1433, des mains de son agent à Rome, le chanoine Anclou. Comme le bref pontifical exprimait le désir qu'elle fût déposée dans une église des états bourguignons du duc, Philippe la fit transporter en sa Sainte-Chapelle de Dijon et renfermer dans un coffret byzantin émaillé. En 1454, la duchesse Isabelle de Portugal donna le magnifique ostensoir d'argent doré, aux armes émaillées de Portugal et de Bourgogne et orné de pierres fines : haut de 0 m. 76, il pesait 51 marcs. La forme nous en est connue par une miniature[1] du XVe siècle appartenant à M. le Dr Marchant, de Dijon, surtout par un devant d'autel en stuc peint du XVIIe siècle, provenant de la chapelle même de la Sainte-Hostie, et actuellement au musée de Dijon (n° 1446), mais non exposé en ce moment *(fig. 7)*. C'est cette reproduction très fidèle, semble-t-il, qui a servi pour la lithographie jointe à la monographie de M. J. d'Arbaumont. L'ostensoir de la duchesse Isabelle présentait la forme ordinaire des monstrances du

Fig. 5. SAINT JEAN L'EVANGÉLISTE. (Cathédrale de Dijon.)

1. Il y a doute ici ; plusieurs pensent que la décoration en plâtre de la Sainte-Chapelle est ce groupe d'anges portant la croix, que l'on voit à la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon, sur la face intérieure du massif tambour corinthien élevé il y a quelque soixante-dix ans.

1. Elle est reproduite en couleur dans l'ouvrage de MM. d'Arbaumont et Dr L. Marchant : *Le Trésor de la Sainte Chapelle de Dijon*. Dijon, 1887. Mais la forme de la lettre initiale E, dans laquelle est inscrite la figure, a nécessité une certaine altération de la hauteur, le couronnement est un peu syncopé.

temps, de celles qu'on rencontre dans les collections publiques ou privées, et dans les trésors de quelques églises. Bien entendu, c'est hors de France qu'il faut chercher les plus beaux exemplaires, et malgré sa magnificence, l'ostensoir dijonnais était bien loin d'égaler en dimensions comme en richesse, la grande, l'étincelante « custodia » de Barcelone[1], qu'il faut plusieurs hommes pour porter, posée sur le trône en vermeil du roi Martin d'Aragon, le dernier de la dynastie barcelonaise, mort en 1410. Il y a quelque ressemblance de style et de structure entre l'ostensoir de Dijon et la « Custodia » de Barcelone : dans l'une et l'autre pièce on remarque ce caractère des arts décoratifs au moyen-âge, l'adaptation à un meuble des formes architecturales. Les comptes d'archives ne nous ont pas encore révélé le nom de l'artiste qui exécuta pour la duchesse cette belle pièce d'orfèvrerie religieuse, mais on aimerait à penser qu'il appartenait à la très ancienne et très habile corporation dijonnaise. Et pourquoi pas? Quand il y avait occasion, et elle se présentait souvent, de faire quelque riche présent à un prince, duc, simple gouverneur, roi, faisant son entrée dans la capitale du duché, il n'y avait pas à recourir aux artistes parisiens, le travail local fournissait sans peine les chefs-d'œuvre dignes d'être offerts aux hôtes les plus difficiles.

Fig. 6. SAINT ANDRÉ (Cathédrale de Dijon.)

Dès l'origine, l'ostensoir de la Sainte-Chapelle reçut de nombreux joyaux adventices en or, pierres précieuses et perles : le plus riche fut la couronne d'or non fermée, la couronne de son sacre, que Louis XII, en exécution d'un vœu fait pendant une grave maladie, envoya par une lettre datée à Blois du 21 avril 1505. Jusqu'à la Révolution elle fut placée à mi-hauteur du pinacle ouvragé formant l'amortissement. La fête de la Sainte Hostie était célébrée à l'octave de la Fête-Dieu, et ce jour-là l'ostensoir exposé sur l'autel orné du parement de drap d'or donné par Philippe le Bon. Mais ce fut seulement en 1486 qu'eut lieu cette grande procession générale qui fut, pendant trois siècles, une des grandes fêtes populaires dijonnaises.

Dans l'intervalle de ces expositions solennelles, la Sainte-Hostie était renfermée dans un riche coffret donné au XVIe siècle par Antoinette de Bourbon, femme de Claude de Guise, gouverneur de Bourgogne. Au XVIIe.

1. La « Custodia » de la Cathédrale de Tolède est plus magnifique encore que celle de Barcelone, mais d'un goût moins puissamment décoratif, selon moi.

on le remplaça par un autre écrin plus magnifique donné, en 1659, par Bernard de La Valette, duc d'Épernon, gouverneur de Bourgogne, alors que le titulaire, Louis de Bourbon, le grand Condé, rebelle, était condamné à mort. Ce coffret en ébène avec plaques d'or ciselé, rehaussé de gemmes et portant émaillées les armes du duc que l'on traitait d'Altesse et de prince, fut payé 15,000 livres. D'Épernon avait d'ailleurs de grands projets pour la Sainte-Chapelle où il méditait de faire élever deux chapelles en marbres des Pyrénées, dont l'une destinée à sa sépulture. La paix des Pyrénées, qui rétablit Condé dans son gouvernement, arrêta tout. Des lampes d'argent brûlaient sans cesse dans la chapelle séparée du transept par une belle clôture en cuivre ouvragé, posée en 1598.

C'est à la Sainte-Chapelle que, le 23 juin 1623, les drapeaux pris à Rocroy furent portés en cérémonie et à « demi-traînants », pour être suspendus au-dessus des stalles. Les descriptions du XVIIIe siècle, notamment celle que donne un manuscrit daté de 1789 — il était temps[1] — n'en font plus mention. Plus tard, le grand Condé, rétabli dans ses fonctions de gouverneur, fit don de deux torchères en bois sculpté et doré, de style Berain, qui furent placées au pied de l'emmarchement du grand autel.

Parmi les tombeaux accumulés dans l'église, le plus magnifique était celui du maréchal Gaspard de Saulx-Tavannes, qui se voyait dans le sanctuaire au côté de l'Évangile. Né à Dijon, vers 1500, ce prince mourut en son château de Sully (Saône-et-Loire), le 17 juin 1579. Son tombeau, élevé de son vivant, se composait d'une niche monumentale à puissants reliefs de marbres blanc, noir et rouge, où était agenouillée l'effigie du vieux soldat dans sa cuirasse de bataille, celle qu'il portait le 13 août 1554 à la bataille de Renty, où il décida de la victoire. Des figures allégoriques complétaient cet ensemble très décoratif qui nous est connu par un ancien dessin à la plume[1] (*fig. 8*).

Fig. 7. DEVANT D'AUTEL PROVENANT DE LA SAINTE-CHAPELLE DE DIJON.
(Musée de Dijon.)

1. Ce manuscrit de la bibliothèque de Dijon (fonds Baudot, n° 12) énumère les objets d'art existant dans les églises et édifices publics de Dijon ; il permet de faire la comparaison entre ce qui existait en abondance et le peu que nous rencontrons aujourd'hui ; l'auteur est Antoine-François Violet, né à Dijon en 1757, mort en 1840. Les annotations très précieuses sont de Louis-Benigne Baudot, un témoin de la Révolution, un archéologue et collectionneur distingué, né en 1765, mort en 1844.

1. Ce dessin est reproduit en lithographie dans le d'Arbaumont ; l'original se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque publique de Dijon (n° 374). Nous le donnons ici d'après une photographie directe. Les Saulx-Tavannes portaient : *D'azur au lion d'or, armé et lampassé de gueules*, avec cette devise qui se voit en plusieurs lieux au château de Lux, canton d'Is-sur-Tille, Côte d'Or.

LE SÉPULCRE DU MARÉCHAL GASPARD DE SAULX-TAVANNES, AUJOURD'HUI À LA SAINTE-CHAPELLE DE DIJON

Dessin du manuscrit 374 de la Bibliothèque de Dijon.

Les deux grandes chapelles au delà du transept, côté de l'Évangile, étaient d'abord celle du duc, plus tard des gouverneurs, entièrement lambrissée, et séparée de l'église par une clôture ajourée dans le style le plus fleuri du XVe siècle, l'autre était celle des fonts baptismaux. Là ont été baptisés Jean Sans Peur, Philippe le Bon[1] et Charles le Téméraire, on la nommait aussi Chapelle de Bar, depuis qu'elle avait servi aux dévotions du duc René de Bar, fait prisonnier en 1431 à la bataille de Bulgnéville et détenu jusqu'en 1436, dans la tour voisine qui porte et conserve encore le nom de tour de Bar.

Le peintre Philippe, et non Nicolas, Quentin, un des bons artistes provinciaux de l'ancienne France, mort à Dijon en 1637, avait peint à la Sainte-Chapelle un grand tableau, l'*Annonciation*. Du sculpteur dijonnais, Jean Dubois, mort en 1694, la chapelle Saint-Yves,

Semper leo ces armes entourées du collier de Saint Michel — Henri II donne le sien à Gaspard sur le champ de bataille de Renty — se voient distinctement dans ce dessin tout sur l'amortissement qui au-dessus de la colonne de droite ; à gauche sont celles de la maréchale, Françoise de la Baume-Montrevel : *Or, à la bande vivrée d'azur*. Elle avait souhaité d'être inhumée auprès de son mari, mais son vœu ne fut pas réalisé.

Le rude soldat que fut Gaspard de Saulx-Tavannes était, comme le connétable de Montmorency, un artiste, un curieux de belles choses, un grand bâtisseur, aussi ; le château de Sully construit pour lui est un des plus beaux de la Bourgogne. Plus riche encore, mais moins important, est celui du Pailly, arrondissement de Langres, Haute-Marne ; par la fermeté des lignes et le grand goût de l'ornementation, le château du Pailly qui est de 1553, ne le cède à aucun château du pays de Loire, et il ne lui manque en vérité que d'être en Touraine pour avoir toute la réputation qu'il mérite. L'architecte ordinaire du maréchal se nommait Jean Ribonnier ; peut-être fut-il l'auteur du monument de la Sainte-Chapelle. La devise *Quo fata trahunt* se voit répétée plusieurs fois au Pailly. Le comte de Saulx-Tavannes, descendant du maréchal, fut fait duc héréditaire, mais non pair, en 1786 ; le nom s'est éteint en 1845 en la personne du troisième et dernier duc, Roger, pair de France. Mais la descendance féminine subsiste.

1. Jean sans Peur et Charles le Téméraire sont bien nés à Dijon, mais nous savons par le chroniqueur Georges Chastellain, « indiciaire », c'est-à-dire historiographe de la cour de Bourgogne, que Philippe le Bon est né au château de Rouvres, situé à 14 kilomètres au sud de Dijon et qui n'existe plus. C'était une des résidences favorites des ducs de la seconde comme de la première race. C'est par erreur que la plaque commémorative placée à l'extérieur du palais ducal, fait naître Philippe à Dijon, le 30 juin 1396 ; la date seule est exacte.

siège d'une confrérie importante et ancienne, renfermait une statue du patron.

En 1766, on refit en carreaux uniformes en marbre noir et rouge, le pavé du chœur et du sanctuaire, ce qui fit bien entendu disparaître nombre de pierres tombales ; Notre-Dame de Paris en a vu bien d'autres. La même année on rétablit la flèche en charpente de la croisée, une des plus hautes de la ville, qui était une véritable forêt « de pointes en l'air », comme on disait dédaigneusement aux premières années du XIXe siècle. Celle de la Sainte-Chapelle qui s'élevait à 33 mètres au-dessus du faîtage, était annelée aux deux tiers de sa hauteur par une couronne royale dorée. Très disloquée et ruineuse, elle fut frappée de la foudre le 11 août 1766.

Mais la principale richesse artistique de la Sainte-Chapelle, était ses verrières, les plus variées, les plus belles de la ville ; on les admirait fort, et elles étaient populaires à Dijon à l'égal de la grande fenêtre du chevet de Saint-Jean, dont le vitrail donné par Philippe le Bon en 1459 représentait les trois premiers ducs agenouillés avec leurs duchesses, le comte et la comtesse de Charolais, et leurs saints patrons debout[1]. A la Sainte-Chapelle, dans les dernières années du XIVe siècle, Nicaise de Fierin, un verrier dijonnais, exécuta les vitraux du portail ; en 1424, marché fut fait pour d'autres verrières avec Jeannot de Toul, maître-verrier établi à Dijon ; en 1435, les chanoines Jean de Frayan et Robert Anclou, offrirent une partie de celles du sanctuaire ; on y voyait la Vierge, saint Jean l'Évangéliste, saint Michel et saint Jean-Baptiste ; au-dessous étaient peintes les clefs pontificales, pour montrer que la Sainte-Chapelle relevait directement du Saint-Siège, les armes anciennes et nouvelles du duché, enfin

1. Au commencement du règne de Louis XV, les chanoines de la collégiale Saint-Jean préférèrent renoncer à un autel dont le dessin avait été demandé à un bon faiseur, Robert de Cotte, plutôt que de sacrifier quelque chose du vitrail historique. Le fait est tout à la louange du chapitre.

celles du pape Martin V, de l'illustre maison romaine des Colonna[1]. Derrière le maître-autel, les vitraux montraient : à droite les figures agenouillées de Jean de Noidant, trésorier du duc, et de Guyotte de la Perreulx, sa femme, qui avaient donné des fonds pour la restauration générale des vitraux entreprise en 1424. Dans le transept de gauche, Jean, seigneur de Roubaix, s'était fait représenter avec ses armes et sa devise dans une grande verrière à toutes colorations; la chapelle de Le Riche, nom d'une ancienne famille dijonnaise, montrait les images de Louis I de la Trémoille, sire de Joinville, le collier de la Toison d'Or au cou, et de Jacqueline d'Amboise, sa femme. Mais le plus magnifique, le plus populaire aussi des vitraux se trouvait dans la chapelle des Fonts, où le duc René de Bar s'était fait peindre « au naturel », en robe écarlate fourrée d'hermine, agenouillé devant la Vierge de Douleurs, c'est-à-dire une Vierge portant étendu sur ses genoux le corps de son Fils mort et prêt à être enseveli, autrement dit encore une Notre-Dame de Pitié. Devant le duc, sur un prie-Dieu de drap d'or était posé un livre d'heures ouvert ; enfin lui faisaient cortège debout saint Antoine, saint Georges et sainte Madeleine. Dans la partie inférieure, sur des écus en formes d' « oublies », se lisaient les armes du duc captif, innocent rébus digne du goût subtil de l'époque, par lequel le bon prince qui avait, dit-on, travaillé de sa main aux vitraux offerts par lui — peut-être en avait-il seulement donné le carton, le « patron » comme on disait alors — exprimait doucement son amertume de se sentir « oublié » par ses sujets.

1. Les ducs de la race capétienne portaient : *Bande d'or et d'azur de six pièces à la bordure de gueules* ; ceux de la seconde, la race de Valois : *Ecartelé aux 1 et 4 d'azur semé de fleurs de lys sans nombre, à la bordure componée d'argent et de gueules de seize pièces, aux 2 et 3 de Bourgogne ancien.* — Notons que le nombre de pièces du compons aux 1 et 4 a varié mais correctement il est de seize. Les Colonna portaient et portent : *De gueules à une colonne d'argent, le chapiteau et le piédestal d'or, couronnée du même.*

Et cependant tout prisonnier qu'il était, il prenait une sorte de revanche sur son vainqueur, en lisant à quelques pas de cette chapelle, où il entendait chaque jour la messe,

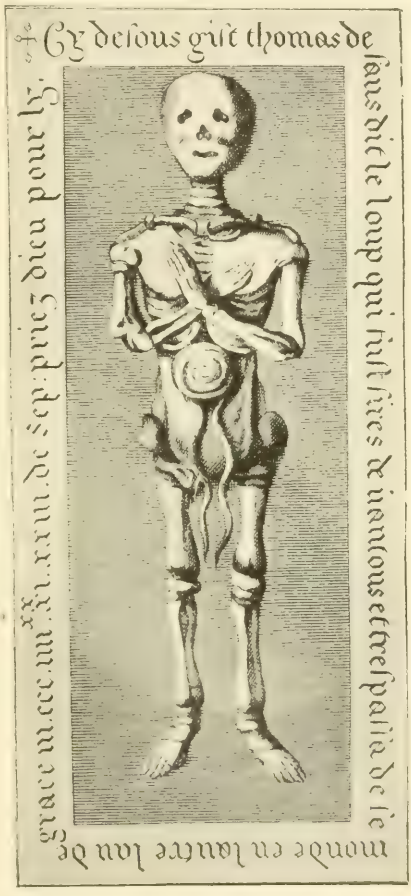


Fig. 95. TOMBEAU DE THOMAS DE SAULX, EN 1432
(D'après Dom Plancher, *Histoire de Bourgogne*.)

l'épitaphe du maréchal de Bourgogne, Antoine de Thoulonjon, mort en 1432, un an après Bulgnéville.

Enfin, en 1466, Antoine du Bois, maître-verrier à Dijon, fit pour la Sainte-Chapelle et

sur un « patron » qui lui avait été donné, un vitrail représentant le « Jugement dernier ». Ainsi certains peintres verriers composaient eux-mêmes leurs cartons, mais à d'autres, peut-être pour les pièces exceptionnelles, on les fournissait, sans doute en grandeur d'exécution.

Telle en 1789, vrai musée d'art et de souvenirs, le plus riche d'une ville qu'avait épargnée le vandalisme protestant du XVIe siècle, se présentait la Sainte-Chapelle dijonnaise. Il ne semble pas, d'ailleurs, que le chapitre fût très soigneux d'entretenir ces trésors ; le clergé français se montrait assez négligent, et dans la relation de son voyage au chapitre général de Cîteaux en 1667, le moine Joseph Meglinger, sous-prieur de l'abbaye de Maristella, en Suisse, juge les églises dijonnaises mal décorées et surtout mal entretenues. Quarante ans plus tard, les auteurs du *Voyage littéraire de deux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur* ..[1] moins sévères envers nos églises, les déclarent « magnifiques et très bien décorées, avec les dehors admirables ». Mais le cistercien est jusqu'au bout des ongles Suisse et Suisse allemand, aussi ne perd-il jamais l'occasion de vanter l'Allemagne aux dépens de la France. Certes, l'église ducale avait subi les atteintes du goût moderne, et nous avons vu que le vieux sanctuaire avait été accommodé en style Louis XVI. Mais l'ensemble demeurait abondant, varié et d'autant plus suggestif : aucune autre église dijonnaise ne surpassait la Sainte-Chapelle en trésors historiques, et c'est précisément ce qui la désigna la première aux atteintes révolutionnaires.

Les choses se passèrent d'abord en douceur ; le 8 janvier 1791, l'ostensoir et la Sainte Hostie sont transportés solennellement en l'église Saint-Michel voisine, mais au retour on ferme les portes, et le maire, Chartraire de Montigny, emporte les clefs. Le 23 janvier 1793, dans l'adjudication générale des orgues de la ville, François Combettes acquiert pour 4.700 fr. celles de la Sainte-Chapelle, en assez belle menuiserie du XVIIIe siècle ; elles seront rachetées pour l'église Saint-Michel où elles sont encore. Le 23 mars suivant, ce sera le tour du mobilier : un certain nombre d'objets d'art avaient été réservés, mais la plus grande partie fut détruite ou vendue à des prix dérisoires. Le mausolée du maréchal de Saulx-Tavannes, « ce monstre d'humanité, » lit-on dans une lettre du 23 frimaire an II (13 novembre 1793) fut mis rageusement en pièces. Pourtant si son rôle à la Saint-Barthélemy est un opprobre pour la mémoire du soldat, on aurait dû lui tenir compte de ses bons services sur les champs de bataille. Mais allez donc faire entendre une parole de justice à des furieux ! Disparurent aussi la statue de Dine Raponde, un Lucquois avisé, le banquier de Philippe le Hardi, qualifié d' « imbécile fanatique » ; les effigies gisantes des Vienne, la plus illustre des familles bourguignonnes d'épée, dont on disait proverbialement « nobles de Vienne »[1] ; la tombe d'une Jeanne d'Arc, dame de Vantoux, la femme d'Eudes de Saulx, et celle de Thomas le Loup, représenté par humilité à l'état de cadavre en décomposition[2] (*fig. 9*). On les condamna comme des « joujoux de la féodalité et de l'imbécillité ancienne ». Un peu plus tard, le digne et zélé François Devosge, le créateur, le directeur de l'école de dessin, ne peut que constater avec douleur l'anéantissement pour rien, pour le plaisir, de toutes ces choses d'histoire et de beauté. L'ostensoir et l'édicule en

1. Le voyage des de X bénédictins est de 1709, mais il n'a été imprimé que plus tard, le 1er volume en 1717, le second en 1724. Les auteurs sont DD. Edmond Martène et Urbain Durand. Cf. t. I, p. 142.

1. Les Vienne, auxquels appartenait l'amiral de France, Jean de Vienne tué à Nicopolis en 1394, portaient *De gueules à l'aigle d'or, becqué, membré d'azur ; cimier, un aigle d'or, supports, deux lions d'or, devise Tout bien à Vienne.* Ils se sont éteints à la fin du XVIIIe siècle.

2. Nous reproduisons la gravure du tombeau de Thomas de Saulx dit le Loup, donnée par Dom Plancher dans son *Histoire de Bourgogne*, t. II (1741), p. 431.

FIG. 15 DEVANT D'AUTEL PROVENANT DE LA SAINTE-CHAPELLE DE DIJON

(Musée de Dijon)

argent qui fabriqué dans les processions, furent envoyés à la fonte, et les pierreries inventoriées, dispersées, la valeur en parut généralement très médiocre. Ces monuments étaient faits, on s'en aperçut trop tard, d'un peu, très peu de métal précieux et de beaucoup d'art. Suivant la méthode implacablement suivie alors, même pour les plus belles tentures et tapisseries[1], on brûla les tissus pour en extraire quelques parcelles d'or et d'argent. Enfin, le 4 frimaire an II (25 octobre 1793) la flèche à la couronne dorée tomba. Les boiseries armoriées furent déposées dans l'église Saint-Bénigne, devenue le magasin général de tout ce qu'on ne détruisait pas, mais disparurent. Quant à la Sainte-Hostie, elle fut brûlée publiquement devant le portail de l'église Saint-Michel, par le curé constitutionnel Montéléon, le 17 pluviôse an II (17 février 1794).

Il restait cependant encore debout le cadavre de l'église dévastée ; mais la loi du 17 ventôse an IX (8 mars 1801) en fit la dévolution à la ville et c'était la vouer à une destruction inévitable, la municipalité n'ayant aucun goût pour les œuvres de l'architecture gothique, et encore moins pour les souvenirs attachés à ces pierres entre toutes vénérables. Aussi devait-on écouter avec complaisance les plaintes des voisins qui réclamaient la disparition d'un monument jugé inutile, sans valeur d'art et « ruineux ». On leur donna satisfaction, et le 23 août 1802, l'entreprise de la démolition fut adjugée pour 26,000 fr. Il fallut employer la mine pour avoir raison de ces murs soi-disant croulants. Le *Journal de la Côte d'Or* dit à peine quelques mots de cette lamentable opération municipale, déclarant, d'ailleurs, que la Sainte-Chapelle était « d'une triste architecture gothique » ; mais on regrettait que des vitraux eussent été vendus à des Anglais, ces vitraux dont l'éclat pourpré était si admiré que l'on disait populairement du vin des bonnes années : « Il a la couleur des vitres de la Sainte-Chapelle » ! Les Anglais avaient très bien su faire leurs affaires et profiter de notre vandalisme : pendant la Révolution, des cargaisons lourdes à couler des navires avaient transporté en Angleterre les plus merveilleux meubles de Riesener, de Boulle, de Caffieri, les bronzes de Gouthière, les porcelaines de Sèvres, tous ces chefs-d'œuvre du goût et de l'art français tant méprisés de l'école davidienne. Plus tard, dans la courte accalmie de la paix d'Amiens, les Anglais envahirent curieusement la France, s'amusant fort aux ruines faites par nous-mêmes, et se montrèrent experts à recueillir maints bibelots précieux. Peut-être les fragments du vitrail où était représenté René d'Anjou, pourraient-ils se retrouver démarqués, anonymes, dans un de ces innombrables châteaux d'Outre-Manche, qui sont autant de musées ancestraux.

Le sol nivelé devint une place, l'actuelle place Rameau, mais au mur du palais voisin, on vit jusqu'en 1852 quelques assises, des colonnettes et des arcs brisés en arrachement, vestiges de la première travée du côté de l'Évangile. Ces fragments sans grande valeur et de style assez médiocre, mais se composant agréablement en décor romantique, sont tombés pour faire place à une bâtisse quelconque, et aucune pierre, aucun nom dans la nomenclature des voies publiques ne conservent le souvenir de la Sainte-Chapelle. La lourde masse corinthienne du théâtre occupe l'emplacement des sacristies, des maisons canoniales et du cloître où l'on voyait peinte autrefois une *Danse Macabre* du XVe siècle.

***

C'est avec une vraie douleur que je termine l'histoire, je pourrais dire le martyrologe de la Sainte-Chapelle. Laissant de côté la ques-

1. Le Directoire fit brûler plus de 150 tapisseries du XVIe siècle pour en extraire les fils d'or et d'argent ! Il en resta quelques milliers de francs et anéantit des millions.

tion du respect que méritait un tel édifice — elle a bien cependant son importance — me plaçant seulement au point de vue utilitaire, je déplore l'anéantissement barbare, imbécile, de tant de richesses. Quand donc comprendra-t-on en France que les œuvres d'art sont, au sens économique du terme, des capitaux productifs, sans parler des exemples de beauté, de la religion des souvenirs? Dijon était autrefois une ville-musée et nulle part, peut-être, on n'a plus sauvagement travaillé à l'appauvrir. La Nation n'a presque rien retiré de la destruction de toutes les belles choses accumulées dans la Sainte-Chapelle, tandis qu'en un quart de siècle, le trésor de Reims, la châsse des Rois Mages à Cologne, par exemple, ont plus produit à être montrés moyennant une redevance minime que s'ils avaient été jetés au creuset. Je me représente la Sainte-Chapelle conservée en l'état où est actuellement la Chartreuse de Pavie : certes pour celle-ci avoir été ce qu'elle fut et n'être plus qu'un musée, c'est une irrémissible déchéance, mais dans l'édifice intact tous les monuments adventices demeurent en leur place historique ; ainsi la Chartreuse est toujours vivante et les visiteurs sans nombre viennent admirer, vénérer un des plus beaux ensembles qui soient en Italie et en Europe. Il aurait pu en être ainsi de la Sainte-Chapelle.

***

Il me reste maintenant à dire ce que sont devenues les épaves du grand naufrage. L'église Notre-Dame a recueilli quelques panneaux des verrières ; après avoir été sertis tant bien que mal, plutôt mal, dans les lancettes hautes du sanctuaire, ils ont émigré dans la chapelle nouvelle dite des œuvres, non sans avoir été fortement accommodés à leur destination par la main habile du maître verrier, Edouard Didron. Ce sont des morceaux intéressants, d'une belle couleur, mais trop remaniés et en mauvaise lumière. Est venue ensuite la terrible grêle de 1902 qui a nécessité une nouvelle intervention de Didron[1] ; à tout prendre ce sont des lambeaux d'une riche étoffe, rien de plus. L'identification en est au moins difficile, mais une chose est certaine, c'est que nous n'avons pas là un seul fragment du vitrail donné par René de Bar. Une de ces verrières, la plus importante, représente le *Christ en croix* : à ses pieds se voient d'un côté, la Vierge défaillante que soutient saint Jean, la Madeleine, une sainte femme et Joseph d'Arimathie ; de l'autre, des soldats romains avec leurs étendards, et des prêtres juifs. Au-dessus, le soleil et la lune. Le couronnement de la verrière est un motif d'architecture moderne. Au bas on lit cette inscription : *Passus, crucifixus est.* Un autre vitrail représente *saint Denis*, au bas un donateur en surplis ; sur une banderole on lit : *O Sancte Dyonise, ora pro me.* Une troisième verrière représente l'apôtre *saint Pierre*, debout avec ses attributs ordinaires, les clefs et le livre ; dans le panneau inférieur le donateur et la donatrice agenouillés, et un ange tenant une tête de bélier.

Enfin, une dernière fenêtre montre le *Christ apparaissant à saint Thomas ;* la banderole porte cette inscription : *Dominus meus et Deus meus ;* dans un panneau inférieur les donateur et donatrice en prière. Aucun signe, chiffre ou blason, ne permet d'identifier les personnages, mais à coup sûr nous n'avons là ni un duc ni une duchesse de Bourgogne, comme l'affirme par erreur le *Répertoire archéologique*, publié par la Commission des Antiquités en 1872. Reconnaissons, d'ailleurs, qu'il n'est pas certain, malgré la tradition très constante, que ces verrières viennent toutes de la Sainte-Chapelle ; en effet, un manuscrit de la Bibliothèque municipale (n° 1607, p. 141), œuvre d'un érudit archéologue dijonnais Louis-Bénigne Baudot, qui écrivait en 1843, nous apprend qu'un vitrail

1. Malgré les observations de la fabrique, les architectes des Monuments historiques s'étaient obstinés à ne pas préserver les verrières par des grillages.

placé à Notre-Dame provenait de l'ancienne Chambre des Comptes. Cette question de l'origine exacte des verrières apportées à Notre-Dame, est probablement insoluble.

Les magasins de l'église renferment, non utilisé, un vitrail qui jusqu'à la restauration générale avait figuré dans une des lancettes inférieures du sanctuaire, du côté de l'Evangile. Cette verrière composée, semble-t-il, de pièces rapportées et un peu violentées pour s'inscrire dans la baie du XIIIe siècle, comprend sur deux colonnes six médaillons en grisailles, têtes de saints ou de personnages indéterminés. Le style et l'exécution en larges hachures sont remarquables ; ces fragments, probablement découpés dans une verrière dépecée, sont du XVe siècle finissant ou même du commencement du XVIe. Le champ et les bordures à toutes colorations sont placés pêle-mêle et fort raccommodés. Des briquets de la Toison d'Or assignent à ces débris une date de la période ducale : il est donc très vraisemblable qu'ils viennent de la Sainte-Chapelle ou de la Chambre des Comptes ; mais toute identification est à peu près impossible à moins que l'on ne découvre un document décisif enfoui dans quelque liasse inexplorée. Quoi qu'il en soit, même dans sa très imparfaite et irrémédiable présentation actuelle, ce vitrail mériterait d'être exposé.

La cathédrale Saint-Bénigne a reçu et conserve le maître-autel *(fig. 1)*, les statues de *saint André* et de *saint Jean (fig. 5 et 6)* avec leurs piédestaux, et le groupe d'anges portant la croix. L'église Saint-Michel montre l'*Annonciation* de Philippe Quentin, où s'allie assez virilement un certain idéalisme à une sincérité qui fait songer à la grave école espagnole. La même église a encore recueilli le *saint Yves*, de Dubois. Au musée de la Commission des Antiquités, voici très mutilée — mais il y apparaît encore une certaine élégance — la *Renommée*, en pierre qui couronnait le monument funèbre du maréchal de Saulx-Tavannes.

Au musée municipal, c'est d'abord (n° 1438) une charmante statue en pierre du commencement du XVIe siècle, *saint Genès (fig. 11)*, haute de 1 m. 22; elle est posée sur un socle où sont appliquées en un bas-relief d'albâtre les armes des Vienne entourées du collier de Saint-Michel ; le n° 1441 est un très beau morceau héraldique provenant de la chapelle de l'Annonciation, fondée en la Sainte-Chapelle en 1521, par Gérard de Vienne.

Le devant d'autel (n° 1446, H. 0 m. 73, L. 1 m. 57)[1], représentant dans une gloire l'ostensoir de la sainte Hostie adorée par deux anges agenouillés *(fig. 7)*, est une peinture sur stuc aux tons rouge et jaune sur fond bleu, exécutée en 1674. L'intérêt de ce morceau est surtout dans la représentation exacte qu'il nous donne de l'œuvre d'orfévrerie disparue.

Mais l'épave la plus précieuse qui nous ait été conservée de la Sainte-Chapelle est le n° 1466 (ancien 895) ; c'est un tableau en cuivre doré, avec bas-reliefs, encadrements et ornements d'argent rehaussé d'or, le tout appliqué sur un panneau de bois *(fig. 10)*. Dans un rectangle haut de 0 m. 68, large de 0 m. 97, sont figurés deux médaillons ovales conjugués et enserrés dans un autre ovale plus grand, le premier sujet *(Chute de la Manne au désert)*, est la figure du second, l'*Institution de l'Eucharistie*. Ils sont traités dans le style large et noble des cartons de Raphaël. Dans les angles, les quatre Evangélistes avec leurs symboles ; il manque en partie la première figure, le saint Jean ; en haut, le Père éternel, en bas la Sainte-Face ; autour du cadre cette inscription :

LA MANNE EN DRAGÉL : QVI FVT PARTAGÉE : DES HEBREVX JADIS : EST EN CHAIR CHANGÉL : ET DE NOVS MANGÉE : DONNANT PARADIS.

Dans les montants se voient émaillées les armes du donateur, Bénigne Jacqueron, seigneur de la Motte-les-Argilly, conseiller-maî-

1. Ce morceau a été acquis pour le musée en 1828.

tre, puis premier président de la Chambre des Comptes, fait chevalier en 1543, et celles de sa femme Isabeau Moreau, fille de Guy, seigneur de Souhey, président au Parlement de Bourgogne. Ces armes sont : à dextre, *D'azur, à une fasce d'argent chargée d'un croissant de gueules, accompagnée de trois roses du second*, qui est de Jacqueron ; à senestre, en losange, *Parti de Jacqueron, et, de gueules à la fasce d'or accompagnée de trois étoiles du même*, qui est de Moreau[1].

On admirera même dans l'image réduite donnée ici d'après une photographie, la beauté du parti général, et l'art avec lequel l'ornementation tant figurée que décorative, est distribuée dans le champ. Tout est ici dans une mesure, dans un équilibre parfait ; et l'œuvre se présente si complète, si unie que l'on n'y pourrait rien ôter ni rien ajouter. L'exécution est bonne, sans beaucoup d'accent, toutefois, dans les figures ; si ce travail, comme il est probable, est de mains dijonnaises, il fait honneur au goût et à l'habileté de nos orfèvres. Ce tableau, le fait est certain, provient de la Sainte-Chapelle, et d'après la tradition aurait été placé au-dessus de l'autel de la Sainte-Hostie. Il a figuré avec honneur dans la section rétrospective à l'Exposition universelle de 1878, et est actuellement au musée, dans la salle dite des Primitifs, qui précède celle dite des Gardes.

Par quel miracle ce bas-relief qui aurait fourni une pincée de métal précieux, a-t-il échappé aux creusets de la Monnaie ? Nous ne le savons pas et ne le saurons sans doute jamais. J'aime à deviner ici l'intervention si souvent efficace de François Devosge.

J'ai indiqué que quelques panneaux de boiseries ont trouvé asile et emploi au musée.

1. Le logis des Jacqueron existe encore, place François Rude, 13, à Dijon. C'est une construction en bois et pierre de la première moitié du XVIe siècle, mais encore de style médiéval ; elle a été du reste très de nombrée au cours des âges. Sur la longue poutre qui court au départ de la toiture, on voit encore sculptées les armes des Jacqueron qui s'enlignent vers le milieu du même siècle.

Voilà tout ce que les hommes ont su conserver de la Sainte-Chapelle ducale et royale. Une des annexes, toutefois, subsiste encore,

Fig. 11. SAINT GENÈS. (Musée de Dijon.)

la salle capitulaire, qui forme l'étage inférieur de la tour de Bar (XIVe siècle) la partie la plus ancienne du palais ducal. Cette belle

salle carrée a dix mètres de côté, la voûte est soutenue au centre par une colonne monostyle avec chapiteaux à feuilles stylisées. Le long des murs les retombées portent sur des faisceaux de colonnettes avec chapiteaux à deux rangs de feuillages ; les fenêtres sont sans remplage ; la porte ouverte à l'Est présentait un beau tympan trilobé ; depuis 1852, elle est irrévocablement emmuraillée — si elle existe encore — dans les lourdes maçonneries de l'aile orientale du palais devenu l'Hôtel-Dieu. C'est au-dessus de cette salle, mais au second étage, le premier étant réservé aux hommes de garde, que fut retenu captif pendant cinq ans René de Bar.

La tour n'a échappé que par miracle au vandalisme municipal et aux architectes qui l'avaient par deux fois condamnée. Menacée une première fois en 1836, il a fallu, pour la sauver, en 1852, l'intervention énergique de la Commission des Antiquités, secondée par celle de Mérimée, inspecteur général des Monuments historiques. Bien plus, on a eu la louable pensée de la restaurer ; mais ce fut une de ces bonnes intentions dont l'enfer est, dit-on, pavé. L'œuvre, en effet, fut confiée à des architectes locaux et peu entendus en style médiéval, aussi le monument a-t-il été fort gâté. Plus heureuses, les cuisines du palais ducal ont été confiées à M. Selmersheim, inspecteur général des Monuments historiques, et la restauration est un modèle de science, de discrétion et de goût.

Longtemps livrée, et jusqu'en 1852, à des usages très profanes, la salle capitulaire servit, pendant un certain temps, d'atelier à un marbrier. Elle a reçu depuis une destination digne de son passé et de sa beauté, puisqu'elle sert maintenant de lieu de réunion pour les séances de la Commission départementale des Antiquités de la Côte d'Or, fondée en 1831, et la plus ancienne des sociétés archéologiques de la Bourgogne.

Henri Chabeuf.

LES DEUX PANNEAUX DU MAITRE DE FLÉMALLE AU MUSÉE DE L'ERMITAGE

La publication dans l'*Art chrétien* de la belle œuvre du maître de Flémalle, acquise l'an dernier par le Musée de Bruxelles, m'engage à communiquer à la *Revue* une étude sur les deux petits panneaux de ce maître mystérieux conservés à l'Ermitage.

Ils ont été publiés jadis par M. de Tschudi [1] dans un article magistral qui donne une place importante dans l'histoire de l'art à ce maître dont M. Hymans et M. Bode avaient déjà groupé quelques œuvres sous le nom du maître de la maison de Mérode.

Les recherches persévérantes de M. Georges Hulin de Loo, couronnées d'un succès complet, nous font connaître enfin le vrai nom de l'artiste anonyme, qui n'est autre que Maître Robert Campin.

Cette découverte capitale jette un jour tellement nouveau sur toute la question de l'école de Tournai que je n'hésite pas à résumer ici l'article de M. H. de Loo paru dans le *Burlington Magazine*. En 1902, lors de l'exposition de Bruges, l'auteur essaya d'identifier le maître de Flémalle avec Jacques Daret, élève de Robert Campin et condisciple de Roger van der Weyden, et qui fut reçu à la franchise du métier en 1432, le jour de la Saint-Luc (18 oct.). Cette hypothèse, toute inexacte qu'elle était, fut cependant un point de départ pour des recherches ultérieures. Si le maître de Flémalle et Jacques Daret étaient une seule et même personne, on devait nécessairement en retrouver les traces en Artois, où Daret avait passé de longues années de sa vie. En dirigeant ses recherches de ce côté, l'auteur ne tarda pas à identifier le Donateur d'une série de panneaux formant un tout à l'origine, mais dispersés maintenant : deux au musée de Berlin, la *Visitation* et l'*Adoration des Mages* et un autre, la *Purification*, qui se trouve chez Duveen Brothers à Londres, et que reproduit le *Burlington Magazine*. Ce sont les œuvres d'un peintre très rapproché du maître de Flémalle, mais inférieur, un élève peut-être. Sur la *Visitation* se trouve le donateur dont les armoiries ont pu être identifiées comme appartenant à Jean Du Clercq, abbé de Saint-Vaast, conseiller de Philippe le Bon et grand protecteur de Jacques Daret. L'auteur eut d'abord la pensée d'attribuer ces tableaux à quelqu'élève de Daret recommandé par celui-ci à l'abbé Du Clercq. C'est là qu'il en était de ses recherches en 1902, mais il ne s'en tint pas là et en effet il dut, plus tard, modifier entièrement ses premières conclusions. Il constata d'abord que plusieurs œuvres du maître de Flémalle étaient antérieures à la date de la maîtrise de Jacques Daret (1432), notamment des portraits dont la date devait être reculée jusqu'en 1425; et enfin les tableaux de Madrid, avec le donateur Henri de Werl, datés de 1438, étant des œuvres manifestement tardives du peintre, celui-ci ne pouvait être Jacques

1. *Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1898, p. 3 et p. 89

Daret, mais un artiste plus ancien auquel peuvent tout aussi bien s'appliquer les raisons qui nous les montrent comme étant de l'école de Tournai, et rappelant Roger van der Weyden : à savoir Robert Campin.

Trois textes différents combinés prouvent les assertions de M. Georges Hulin de Loo :

1. Le journal de la Paix d'Arras faite en l'abbaye royale de Saint-Vaast entre le Roy Charles VII, et Philippe le Bon, duc de Bourgogne, prince souverain des Pays-Bas, écrit par Dom Antoine de la Taverne, grand prévôt de l'abbaye. Le traité d'Arras de 1435 réconcilia Philippe le Bon et le roi de France après de longues guerres. Le roi réussit à détacher Philippe de l'alliance anglaise par de grandes concessions de territoires. Les ambassadeurs anglais, les légats du Pape et du concile de Bâle prirent également part aux délibérations. Les longs pourparlers eurent lieu dans une des chambres de l'abbaye, et le grand prévôt Antoine de la Taverne nota minutieusement les moindres événements et cérémonies dont il fut témoin.

Le 1er juillet, deux diplomates anglais firent les premiers leur apparition à Arras.

Le 8 arriva l'ambassade du Concile de Bâle, un groupe important d'ecclésiastiques avec le cardinal de Chypre à leur tête, le frère du roi de Chypre, accompagné des quatre archevêques, d'évêques et d'une quantité d'abbés et de docteurs. Ils furent reçus en grande pompe par les autorités locales et visitèrent le 11 juillet l'église de Saint-Vaast. Après avoir fait leur dévotion au maître-autel, devant les saintes reliques enfermées dans de riches reliquaires qui furent ouverts en leur honneur, ils se dirigèrent vers la chapelle de la Sainte-Vierge, derrière le chœur, où ils admirèrent fort le nouveau retable que l'abbé Jean Du Clercq venait d'y faire placer. Ils en remarquèrent tout particulièrement les peintures. Puis ils continuèrent de visiter le couvent et les salles de réception richement décorées de l'abbé, où de légers rafraîchissements leur furent offerts.

« Le lendemain, dit le chroniqueur, arriva l'ambassade du Pape. Le Légat du Saint-Siège était le cardinal de Santa Croce, un moine Chartreux (le vénérable Nicola Albergati dont le portrait peint par Jean Van Eyck est conservé au musée de Vienne). Il était escorté par nombre d'évêques et docteurs, parmi lesquels je remarquais Tomas Sarzano (qui fut plus tard pape sous le nom de Nicolas V). Le 16, ces hauts dignitaires visitèrent aussi l'église abbatiale. Jean Du Clercq les rencontra en procession avec ses moines et les conduisit au chœur pour y entendre la Messe et baiser les reliques de saint Vaast. Après quoi nous remarquâmes que Jean Du Clercq les amena de nouveau à la chapelle de la Vierge pour leur faire contempler le retable qu'il avait fait placer récemment et le Légat prit grand plaisir à l'admirer. »

Ces deux passages du journal d'Antoine de la Taverne nous montrent combien Jean Du Clercq était fier de son retable et particulièrement des peintures qui furent en effet fort admirées par les visiteurs.

Nous trouvons heureusement une description détaillée de ce tableau d'autel chez Jean Collard, de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, qui publia le journal de la Paix d'Arras en 1651 avec d'excellentes annotations.

Il nous informe que le précieux retable avait été transféré à cette époque de la chapelle de la Vierge dans celle des Abbés, et nous en donne ainsi la description : « En l'ouvrant on voyait les statues des douze apôtres en une rangée dans des niches richement ornées, et au milieu, au-dessus, Notre-Seigneur et Notre-Dame assis sur leurs trônes. Sur les volets ornés à l'intérieur seulement de fleurs de lis d'or sur un fond d'azur, se trouvaient à l'extérieur cinq peintures fort belles : sur la partie centrale au-dessus (probablement deux petits volets qui devaient couvrir le Couronnement de la Vierge) était peinte l'Annonciation. Au-dessous, une série de quatre panneaux

LA VIERGE ET L'ENFANT

avec les sujets suivants : 1. la Visitation, 2. la Nativité de Notre-Seigneur, 3. l'Adoration des Mages, 4. la Circoncision (ce qui est une erreur très commune que l'on confond avec la Purification). Suit une description exacte de la Visitation où le susdit abbé Jean Du Clercq est peint au naturel, à genoux, revêtu du costume régulier de son ordre, ayant la crosse à la main et la mitre devant lui. Cette description détaillée ne laisse subsister le moindre doute qu'il s'agit des panneaux de la galerie de Berlin et de Messieurs Duveen.

De ce texte aussi important que décisif nous apprenons que deux des sujets sont perdus et que tout le retable avait été placé avant le mois de juillet 1435. Jean Du Clercq était alors âgé de 59 ans, ce qui concorde parfaitement avec l'apparence de son portrait.

Cette découverte saisissante m'engagea à de nouvelles recherches qui me firent découvrir par une chance inouïe le nom du peintre, Jacques Daret.

Parmi les documents de l'ancienne abbaye de Saint-Vaast conservés actuellement aux archives d'Arras se trouve le dénombrement des ouvrages exécutés pour Jean Du Clercq et soldés avec les revenus de l'abbaye affectés aux besoins personnels du titulaire. Ce registre soigneusement tenu commence à l'année de son entrée en fonction 1428 et se termine à sa mort 1462. Ce précieux document fut publié en 1887 par M. Henri Loriquet, mais il avait échappé à l'attention de tous ceux qui auraient pu y puiser d'intéressantes informations.

Comme l'abbé est représenté en donateur et qu'Antoine de la Taverne le désigne expressément comme tel, la trace des paiements doit se trouver dans ce registre de comptes. Ils y sont en effet tout au long :

Tout d'abord, le 28 mai 1432 déjà, l'abbé avait acheté à un marchand allemand 14 statues en plâtre des 12 apôtres et deux autres formant le groupe du couronnement de la Vierge.

L'année suivante le sculpteur Collard de Hordain fut payé pour la sculpture sur bois des niches richement ornées dans lesquelles les statues devaient être placées.

Le tout enfin devait être peint et muni de volets en peinture. Ce fut l'affaire de Jacques Daret, habitant Arras à cette époque. Trois paiements sont mentionnés pour cette décoration :

1° Pour avoir peint au-dedans et au-dehors tous les volets ainsi que l'antependium (apparemment perdu, déjà du temps de Jean Collard), 85 l. 8 s. (monnaie de l'Artois).

2° Pour avoir doré et orné de peintures la partie centrale sculptée, les chairs en couleur naturelle avec les barbes et les chevelures dorées, avoir orné les fonds de draperies en brocards d'or de différentes couleurs, avoir doré tous les encadrements gothiques, sauf les dais, au-dessus des statues, qui ont été peints en azur avec des étoiles en or, 82 l. 11. 5.

3° Pour avoir peint les custodes (les rideaux devant garantir les peintures), 10 l. 16. s. 6. d.

Ces comptes ne portent point de date, mais puisque les peintures furent montrées en juillet 1435, cette date nous donne le *terminus ante quem*. D'autre part nous trouvons Jacques Daret en janvier 1433 établi à Tournai, car à cette date il fait inscrire son frère comme apprenti à son atelier, nous avons le *terminus post quem*.

Il faut croire que Jean Du Clercq ayant besoin d'un artiste habile fit venir à Arras Jacques Daret qui opéra son déménagement dans la seconde moitié de l'année 1433, ou au commencement de l'année 1434, et qui se mit immédiatement à l'ouvrage, terminé en 1435.

Aucun doute ne peut subsister sur l'auteur des tableaux commandés par l'abbé de Saint-Vaast qui est bien Jacques Daret, appelé en 1433 par son protecteur de Tournai à Arras, où il resta jusqu'en 1436, pour rentrer ensuite à Tournai qu'il ne quitta pas avant 1438 ou même 1441.

Il est certain qu'il a passé toute sa jeunesse avec son maître Campin à Tournai en compagnie de Rogier de la Pasture et d'autres élèves énumérés par M. Maurice Houtart dans son petit livre si riche en documents *Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle*. Cette plaquette nous donne des détails fort curieux sur Robert Campin : « Il n'est pas né à Tournai, mais probablement dans le Hainaut, apparemment à Valenciennes, ce qui expliquerait la protection accordée à l'artiste en 1432 lorsqu'il fut condamné à une année d'exil « pour l'ordre et dissolue vie qu'il menait », mais gracié à la requête de Madame la Duchesse de Hainaut-Bavière. Maître Robert Campin, qui avait épousé Isabelle de Stockeim, s'établit à Tournai vers 1406 à l'âge de 28 ans. Il habitait en la Lormerie (rue des Chapeliers), vis-à-vis de la Grande Boucherie et contre la cathédrale dont le chœur dominait son atelier. Sa réputation était établie dès 1410. C'est alors qu'il achète le droit de bourgeoisie, se fait des rentes et devient un personnage. Le titre de *Maître* devient inséparable de son nom. Les commandes affluent à son atelier de la Lormerie; on lui paie le tabernacle de Saint-Brice sculpté par Jehan Fuscap, 58 couronnes d'or (deux mille francs de notre monnaie). En 1420, il vend sa maison de la Lormerie et s'établit sur la paroisse de Saint-Pierre, quartier bourgeois et commerçant. Il devient notable, fabricien, investi de tutelles et missions de confiance, et procureur des « damoiselles de haulterie (*Sœurs Noires*). La révolution de 1423 faite au profit des gens de métier, le mena aux honneurs corporatifs et municipaux, mais plus ou moins suspect de sympathies pour les révolutionnaires, il subit durement les conséquences de la réaction bourgeoise qui se produisit en 1428. Le 21 mars 1429, il fut condamné, avec son confrère le démagogue Henri Lechien, à payer deux amendes de 10 livres tournois et à faire le pélerinage de Saint-Gilles en Provence ; de plus il fut privé à perpétuité « d'être en loi et en office », c'est-à-dire de l'accès à toute fonction communale. Trois ans plus tard, sa vie privée lui valut la condamnation, dont il a été parlé plus haut. Les années de 1420 à 1430 marquent l'apogée de sa carrière. En 1432, Roger van der Weyden le quitta, et en 1433, Jacques Daret partit pour Arras. Dès lors, son activité se restreignit, semble-t-il. S'il garda une situation prépondérante, c'est plutôt à titre personnel, comme une sorte d'arbitre, et non plus comme chef de l'atelier le plus important de la ville. Qu'on en juge par deux faits :

En 1434, il s'agissait d'exécuter le retable de l'autel Saint-Nicolas en l'église de ce nom. On voit maître Robert se rendre avec le sculpteur et les fabriciens à Saint-Jacques, à Saint-Nicaise et à Saint-Pierre, pour étudier les œuvres analogues et fixer les conditions de la commande. En 1438, il exécute pour la chapelle de Saint-Pierre des cartons représentant la vie et le martyre de l'apôtre. L'œuvre fut confiée à Henri de Beaumetiel ; dix ans plus tôt Campin l'eût entreprise lui-même. Maître Robert trépassa le 26 avril 1444.

Sur l'atelier de Campin, M. Maurice Houtart nous donne des dates très précises. A partir de 1423, date à laquelle s'ouvrent les registres de Saint-Luc, Robert Campin reçut en qualité d'apprentis :

Le 1er mai 1426, Haquin de Blandin ; le 5 mars 1427, Rogelet de la Pasture (de Weyden) ; le 12 avril 1427, Jacquelotte Daret, et le 13 mai 1427, Willemet N.

Les documents tournaisiens ne montrent-ils pas que de 1410 à 1440 il fut classé hors pair dans une ville importante, opulente et très avancée dans le domaine de l'art, qu'il fut riche et honoré, protégé par la maison de Hainaut-Bavière ?

M. Houtart termine son étude par ce tableau qui pourrait tenter un peintre : Le 18 octobre 1427, la ville de Tournai offrit 4 lots de vin « à Johannes, peintre ». Nom et date bien suggestifs (date de la révolution des mé-

LA TRINITÉ

par [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

tiers contre les patriciens). Johannes, c'est Van Eyck qui, installé à Lille depuis un an, vient fêter la Saint-Luc avec ses confrères à Tournai. Et l'on vit ce jour-là, autour de la table du banquet traditionnel, avec le grand rénovateur de l'art, notre vieil Henri Lequien, Robert Campin, Roger de la Pasture, Jacques Daret.

M. de Tschudi dit que l'importance du maître de Flémalle dont nous connaissons désormais le nom véritable est prouvée par le grand nombre de copies de ses œuvres, ainsi que par les emprunts des peintres, ses contemporains, et même de ceux du XVIe siècle. Je puis pour ma part indiquer un plagiat :

Parmi les tableaux que reproduit l'*Exposition des maîtres flamands à Dusseldorf* se trouve une Sainte-Vierge avec l'enfant et un saint de Joos van Clève le Vieux, de son nom de famille Van der Beken, dont les œuvres passaient et passent encore sous le nom collectif du « Maître de la mort de Marie[1] ».

Dans ce tableau, nous retrouvons l'Enfant Jésus du tableau de Campin à l'Ermitage, seulement renversé pour déguiser l'emprunt. Le mouvement de la tête est modifié, il est vrai, mais celui des mains est conservé, malgré les grains de chapelet qui glissent entre les doigts de l'enfant sur le tableau du Capitaine Holford de Londres. Le *saint Joseph* est un véritable refrain chez ce maître : car il se répète sur quantité de tableaux de Joos van Cleve, dont un est conservé à l'Ermitage.

Notre enfant Jésus se retrouve encore sur l'*Adoration des Mages* du Musée de Dresde que M. Wauters attribue, avec raison, à Joos Van Clève le Jeune, ou le Fou. Tout le style du Tableau marque une œuvre d'une autre génération.

Maintenant que grâce aux travaux d'investigation de M. Georges H. de Loo, l'identité du Maître de Flémalle est bien établie et que M. Houtart nous a fait connaître la biographie de Maître Robert Campin, il est temps de revenir à l'étude des deux petits panneaux de notre Musée.

La reproduction photographique nous dispense d'une description minutieuse, sauf pour quelques détails visibles seulement sur les originaux.

Que M. de Tschudi me permette ici de protester énergiquement contre son interprétation irrévérencieuse du mouvement de la main de la sainte Vierge comme prête à infliger une correction à son divin Fils. Rien de semblable ; la mère, après avoir changé les langes de son enfant, se chauffe la main au feu de la cheminée avant de l'emmailloter, pour ne pas le toucher avec la main froide : car apparemment nous sommes en hiver : le feu pétille dans l'âtre, et la cheminée n'est pas du tout aussi éloignée du groupe qu'elle semble l'être. Voici pourquoi : la scène se passe évidemment dans l'atelier de l'artiste, puisque les mêmes objets se répètent dans maints tableaux de Maître Robert. Cet atelier devait être très exigu : de là, un point de distance trop rapproché, et cette perspective plongeante, que nous retrouvons dans *le Crucifiement* de Berlin, où les pieds de saint Jean (une figure du troisième plan) sont vus d'en haut. L'horizon est extrêmement élevé parce que le cadre devait être rempli jusqu'en haut de figures et de choses intéressantes. C'était l'habitude de l'école, et aussi le goût de l'époque. On en voulait pour son argent et on ne se serait pas contenté d'une figure dans un cadre immense comme on en voit à nos expositions. Avec quel soin affectueux la Vierge a relevé et retourné sa robe pour faire bénéficier l'enfant de la bonne doublure, de petit gris, douce et chaude, plus agréable au contact de ce petit corps nu.

L'expression de la mère n'est nullement indifférente, mais tendre et sérieuse. Je ne

1. Au dire de M. S. J. Wauters (*Les deux Josse van Cleve*, dans l'*Art Flamand et Hollandais*, 1907, p. 57-67) nous devons cette découverte à M. Jos. Van den Branden (Encore un grand pas en avant dans l'histoire de l'art des Flandres, pour laquelle on ne connaissait il y a quelques années, qu'une demi-douzaine de noms.)

connais pas le tableau de Patinier, ou, selon M. de Tschudi, l'artiste du XVIe siècle a copié ce geste en l'interprétant à la manière flamande et soulignant sa grosse plaisanterie inadmissible, comme le fait remarquer M. Voll[1], au XVe. Avant de connaître le nom du maître de Flémalle, M. de Tschudi avait parfaitement deviné qu'il devait être Wallon[2]. Un petit détail lui a échappé dans la description : La Vierge est assise sur deux coussins couverts de velours vert et doublés de soie jaune. La robe est d'un bleu assez dur, comme on le rencontre souvent chez Sassoferrato. Elle est doublée de « vair. » Le manteau est couleur fraise écrasée, le carrelage noir et blanc.

Dieu le Père, dans la *Trinité*, porte une robe d'un rouge assez chaud sans lumières blanches. Le manteau bleu, très blanc dans les lumières, détonne désagréablement. Le baldaquin est d'un blanc bleuté dans les ombres, ce qui achève de donner un caractère froid au coloris. Deux petites figures, dans des niches ornent les bras du trône. D'un côté, l'Eglise tenant un calice de la main gauche, la croix de la droite, et au-dessus le pélican qui se sacrifie à ses enfants. De l'autre côté, la Synagogue chancelante, sous la figure d'une femme tenant les tables de la loi, et s'appuyant sur une hallebarde qui se rompt en deux endroits. Au-dessus de l'ancienne Loi, une lionne qui protège ses lionceaux.

Nos panneaux sont encadrés par un ornement peint, en rouge sur fond d'or, très négligemment fait, dont on ne s'explique pas la raison d'être. Le profil du panneau est ainsi légèrement en biseau. M. de Tschudi pense qu'un cadre à jour devait être placé sur cet ornement (?).

La provenance de nos Campin nous conduit de nouveau à la mine de tableaux des grands maîtres des Flandres, je veux dire, en Espagne où M. Tatichleff, quand il était ministre de Russie près la Cour de Madrid, les trouva avec deux autres chefs-d'œuvre : le *Golgotha* et le *Jugement dernier* de Van Eyck. Ce haut fonctionnaire de la cour de Russie légua les quatre tableaux à l'Empereur Nicolas Ier, et ils font partie de la Galerie de l'Ermitage depuis 1845.

L'infatigable chercheur qu'est M. Georges H. de Loo va, paraît-il, publier sans tarder les résultats de ses études sur les frères Van Eyck, et donner les raisons qui lui font attribuer nos deux petits tableaux au frère Hubert, dont il a pénétré le caractère particulier. Ceci permettra désormais d'assigner à cet artiste sa part de collaboration avec son frère Jean.

L'article de M. de Tschudi est bien curieux à relire maintenant que nous possédons la clef du problème. Une multitude d'observations fines de l'auteur conservent leur justesse, mais on est obligé de les renverser : car Weyden devient l'imitateur de son maître. S'il emprunte souvent (dit Tschudi parlant du maître de Flémalle) à Roger des motifs de composition et des mouvements, il ne les copie jamais sans discernement, le mouvement devient même chez lui plus parlant que dans l'original et exprime parfois autre chose.

C'est au contraire Roger qui adopte la main du saint Jean bénissant Henri de Werle pour son tableau du Christ apparaissant à Marie. La date du tableau de Marie ne peut être 1445, et doit être reculée, puisque Maître Robert est mort en 1444.

Une autre adaptation d'une composition de Roger Van der Weyden, c'est le *Mariage de la Vierge* dont il n'existe qu'une copie dans la cathédrale d'Anvers. Cet emprunt est signalé par Tschudi dans un tableau du musée de

1 *Die Altniederlandische Malerei von Jan Van Eyck bis Memling*. Karl Voll, p. 86-87. Chose incroyable M. Voll dit à cette même place : « La Trinité aussi que la Madone ont une certaine parenté avec le maître de Flémalle mais ne sont ni peintes par lui ni même des reproductions d'après ce maître ».

2 Se fondant sur la parenté avec Wulz M. Voll au contraire veut faire de Maître Robert, un allemand, venu à Tournai, d'Allemagne à cause de la parenté du maître de Flémalle avec Conrad Wulz

Madrid traitant le même sujet : cependant il avoue que le maître de Flémalle est bien supérieur comme sentiment dramatique et même comme ordonnance générale. Je crois bien! Un imitateur n'atteint que rarement à la perfection de son modèle.

Ce qui a un grand intérêt pour nous, c'est le choix des saints en grisaille qui se trouvent sur l'envers du panneau peint des deux côtés. — Saint Jacques de Compostelle est le saint espagnol par excellence, sainte Claire d'Assise qui, du seuil de son couvent, repoussa les hordes sarrazines de Frédéric II de Hohenstauffen, devait être très vénérée en Espagne à cause de la lutte continuelle qu'on y soutenait contre ces mêmes ennemis.

LA VIERGE ET L'ENFANT (Musée impérial de Vienne)

La provenance de nos tableaux, prouverait combien notre Maître était estimé en ce même pays. L'influence de Campin se fait sentir encore pendant un siècle après sa mort. Ses élèves directs, comme R. de Weyden et Daret, puisaient chez lui ; mais on retrouve encore ses traces chez Hugo Van der Goes et jusque chez Coffermans qui a pu atteindre probablement 1600, étant né en 1549. Après coup, il est évidemment très facile de constater combien Campin est plus archaïque que de Weyden, qui réalisa un progrès énorme sur son maître comme peintre, mais ne l'égala jamais dans l'originalité de l'invention et la puissance de l'expression dramatique dans les figures, et encore plus dans les attitudes, où il a souvent de véritables trouvailles.

Le saint Jean du *Crucifiement* de Berlin, qui se retourne pour essuyer ses pleurs du revers de sa main, est unique dans l'art chrétien, et le désespoir de la Sainte Vierge embrassant la croix n'a jamais été exprimé d'une façon plus communicative. Rien de plus conforme à la prière de saint Bernard, qui sort de ses lèvres entr'ouvertes : *« O mi, dignare me affabere, et crucis in pedem*

manus ingere ». Le langage des mains est chez lui aussi éloquent que celui des figures. Suivez-les sur tous ses tableaux. Ce sont de petits chefs-d'œuvre que ces mains qui expriment tous les sentiments. La tendresse s'y peint dans la *Vierge* de M. Somzée et toute la lyre des gradations de la douleur dans le *Crucifiement*. Et quelle forme exquise ! Mais devant la *Vierge* de Somzée aux traits si aristocratiques, si fins, aux mains où chaque doigt est individuel, et exprime quelque chose, je ne peux m'empêcher de penser à Martin Schoengauer, le seul artiste allemand ancien, doué du sentiment de la beauté. Je ne puis, d'autre part, je l'avoue, m'imaginer quelles peuvent être les corrélations entre ces deux artistes. Schoengauer passe pour un élève de Rogier de la Pasture et ne peut avoir connu Campin, s'il est né en 1445, ce qui est probable, puisqu'il est presque prouvé qu'il est mort jeune en 1488, il est certain qu'il a bien plus imité Campin que son maître de Weyden. La *Mort de la Vierge* de la National Gallery a passé longtemps pour une œuvre de Martin Schoengauer. Crowe et Cavalcaselle maintiennent cette attribution, et Waagen dit que c'est là le plus primitif et le plus beau tableau de Schoengauer qui soit parvenu jusqu'à nous.

Au Musée de Vienne il y a deux petits tableaux dont l'un rappelle énormément le maître de Flémalle ; s'il n'était pas indissolublement lié à l'autre, qui lui fait pendant, on serait tenté de l'attribuer à Campin. C'est une petite *Sainte Vierge allaitant l'enfant (pg. p. 203)* ; elle se tient debout devant un banc placé dans une niche tendue d'un beau cuir de Cordoue aux ornements d'or sur fond rouge. L'encadrement en pierre de cette niche avec ses statuettes rappelle d'une façon frappante le trône de Dieu le Père de l'Ermitage avec l'Église d'un côté, et de l'autre la Synagogue. A Vienne ce sont deux groupes : Adam chassé du paradis par un ange l'épée haute à la main et Ève recevant la pomme fatale du serpent enroulé dans l'arbre.

Le pendant, une *sainte Catherine*, offre un caractère tout différent et est ainsi hors de cause. Le coloris de la petite Sainte Vierge est plus chaud que chez Flémalle et les chairs ne sont pas modelées par des tons gris qui lui sont habituels ; nous nous trouvons donc en présence d'un autre artiste, d'un pseudo-maître de Flémalle.

A Berlin j'ai remarqué une *Déposition* avec un ciel clair, lumineux, avec des petits nuages blancs, qui pourrait être rangée dans le groupe de ces tableaux à parenté évidente avec Robert Campin, sans pouvoir lui être attribués [1].

Le charme principal de Campin est la naïveté. Il suit la nature avec amour, ayant sans cesse recours à elle ; c'est un maître paysagiste très original et de premier ordre. Qu'on regarde par exemple le paysage de l'*Adoration des Bergers* de Dijon. La perfection n'a jamais été poussée plus loin. Il n'est pas toujours très bon coloriste, il y a trop de blanc dans les lumières de ses draperies, l'aspect général est souvent froid. Il n'a jamais atteint le fondu, et cette saturation de tons conduits jusqu'au dernier degré de leur puissance que l'on admire chez les Van Eyck, R. van der Weyden, Memling et leurs émules. Cependant, jusque dans la couleur il est absolument lui-même, et se laisse peu influencer, même par les plus grands des contemporains. Dans un des volets du triptyque de Henri de Werle, qui est une de ses dernières œuvres, on le sent sous le charme immédiat du tableau des *Fiançailles Arnolfini* de la National Gallery. Dans la *sainte Barbe* il se ressaisit tout à fait, il revient à ses propres ressources et l'on n'a pas lieu de s'en plaindre. La sainte est bien plus jolie que toutes les femmes de Van Eyck.

Ernest de Liphart.

---

1 Le Dr Friedländer, dont l'opinion fait autorité en la matière, estime que malgré la découverte de M. H. de Loo, l'identité de Robert Campin avec le maître de Flémalle n'est pas complètement démontrée.

LE TOMBEAU DU PAPE INNOCENT VI A VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON

Les tombeaux des papes d'Avignon[1] ne sont, pour la plupart[2], arrivés jusqu'à nous qu'affreusement mutilés. Celui de Jean XXII dans la chapelle des Apôtres de Notre-Dame des Doms, très restauré en 1840-1842 notamment, a perdu ses statuettes, le faîte de ses clochetons et jusqu'à l'image funéraire du pape[3]; il ne reste rien de l'œuvre de Jean de Paris dans le tombeau de Benoît XII[4] en son état actuel; à la Chaise-Dieu[5] enfin, du sépulcre de Clément VI, la statue seule du défunt subsiste. Le tombeau d'Innocent VI au contraire forme encore aujourd'hui un ensemble imposant et qui n'a pas trop souffert.

Élevé à Villeneuve-les-Avignon dans une chapelle de l'église de la Chartreuse, il avait cessé dès l'époque des guerres de religion, si l'on en croit les Bollandistes, d'abriter la dépouille mortelle du pape[1]. Au début du XIXe siècle il se trouvait dans un lamentable état d'abandon[2]. Mérimée, voyageant en 1834 dans le Midi de la France, signalait les mutilations de la statue pontificale dont le soubassement avait été converti en armoire par son propriétaire[3].

Sur ses protestations, le tombeau fut transféré l'année suivante, par les soins de la municipalité de Villeneuve[4], dans la chapelle de l'hospice où il se trouve aujourd'hui et où il subit sans doute, lors de son arrivée, quelques restaurations[5].

1. Sur les tombeaux des papes en France cf. E. Müntz dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, p. 276 à 285 et 367 à 387. L'ouvrage de Gregorovius sur les tombeaux des papes est sans valeur au point de vue archéologique.

2. D'anciens dessins rappellent seuls les tombeaux de Clément V et d'Urbain V, ce dernier avait été enterré à l'abbaye de Saint-Victor de Marseille. Un autre tombeau lui fut élevé en Avignon. Cf. E. Müntz dans *Gazette archéologique*, 1884, p. 98 à 104, pl. 15.

3. Cf. Faucon, *Les arts à la cour d'Avignon sous Clément VI et Jean XXII* dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, 1884, p. 100-103.

4. Cf. Duhamel, *Le tombeau de Benoît XII à la ville Pépoli d'Avignon* dans *Bulletin monumental*, 1888, p. 381 et ss. E. Müntz, dans *Bulletin des Antiquaires*, 1882, p. 264-3.

5. Cf. Faucon, *Documents inédits sur l'église de la Chaise-Dieu*, dans *Bulletin archéologique*, 1884, p. 416 et ss., planche.

1. « Non tamen in hoc mausolæo jacet corpus, sed metu Hugonottarum, omnia quocumque penetrabant vastantium et pontificio nomini inimicissimorum, ablatum fuisse significat praelaudatus domnus Maren,... collocatumque ait intra crassitiem muri... » (*Acta Sanctorum*, *Propylæum Mai*, p. 96*)

2. « Tous les véritables amateurs des arts antiques gémissent de voir le mausolé du pape Innocent VI déposé au milieu des ordures dans un reste d'ancienne chapelle attenante à l'église du couvent des Chartreux de Villeneuve-lez Avignon, abandonné à la merci de quelques agriculteurs acquereurs de la dite église et chapelle, leur servant d'écurie ou entrepôt de tout..... » L'auteur de ces « breves nottes sur le mausolé du pape Innocent VI » signale l'offre d'un artiste de transporter en un lieu plus convenable le monument, moyennant une somme qui n'excéderait pas mille ou deux mille francs. (Bibliothèque Calvet d'Avignon, ms. 2819, f° 190.) Cf. *ibid.*, ms. 2821, f° 375.

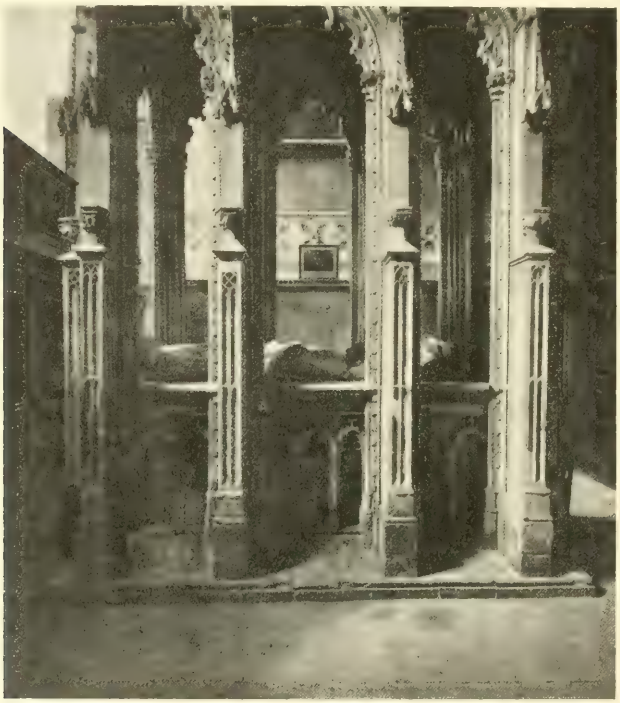
3. P. Mérimée, *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, 1835, p. 161 et ss. Une vue de 1837 montre le soubassement du tombeau détourné.

4. Cf. Abbé Nadal, *Guide de l'étranger en Avignon*, p. 304.

5. Nous possédons quelques vues anciennes du tombeau d'Innocent VI : dans les *Acta Sanctorum*, *Propylæum Mai*, p. 96 ; dans les *Voyages pittoresques et romantiques* de Taylor, Nodier et de Cailleux, Langue-

L'ensemble du monument est en pierre de Pernes : la statue même du pape est de marbre. Elle est couchée sur un cube massif décoré d'arcatures et de niches où se logeaient des statuettes disparues [1]. La tête d'Innocent VI est coiffée d'une tiare à trois étages : le nez au moins est refait. Le pape porte la barbe, il a les mains croisées sur la poitrine. Un lion est à ses pieds [1].

Le dais très élevé qui abrite l'image du défunt porte à la clef de voûte les armes pontificales [2]. Il est supporté par huit grands piliers décorés d'arcatures sur la face extérieure desquels des niches se trouvent ména-



TOMBEAU D'INNOCENT VI A VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON.

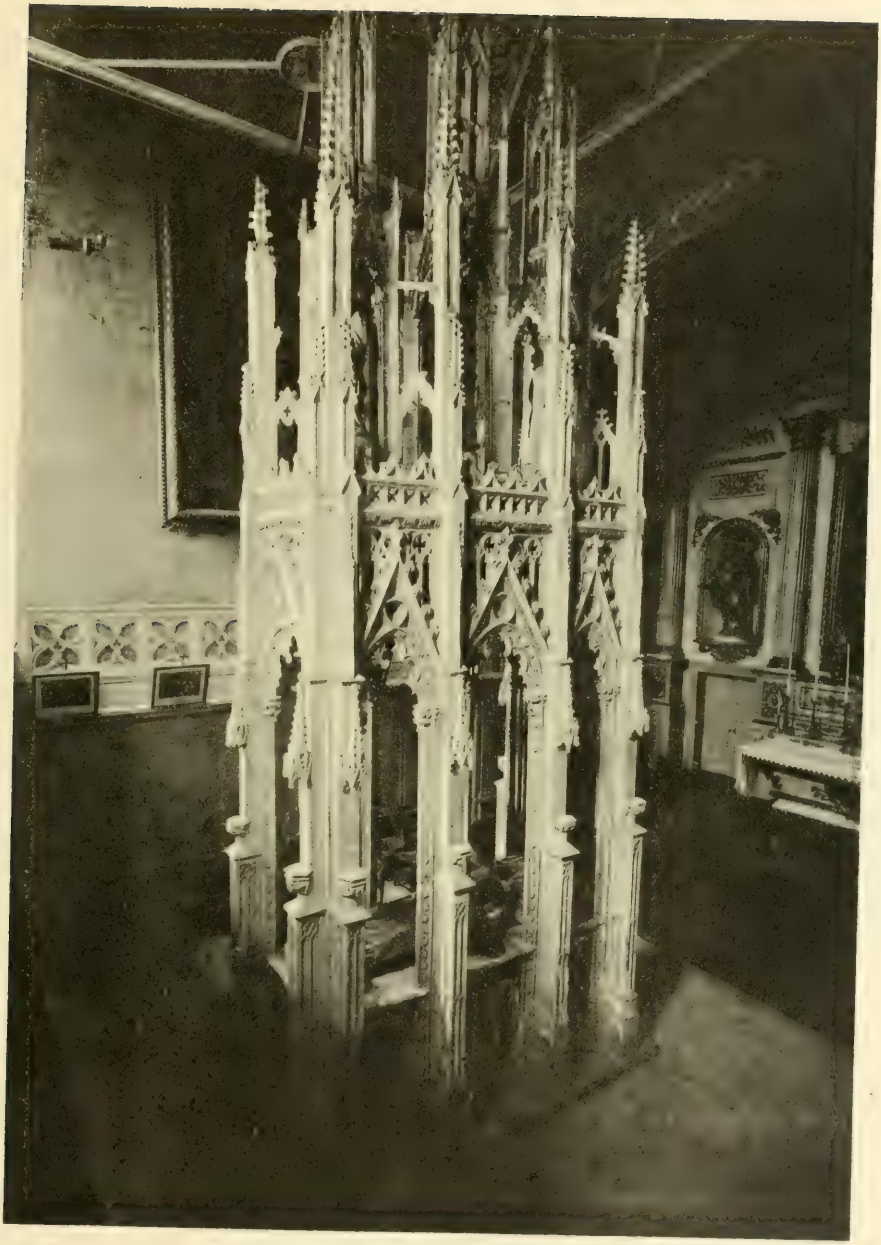
doc., IV, 1837, planche 243. Cf. Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, collection topographique, Gard, Villeneuve, estampe du XIX siècle. — Il n'existe aucune reproduction intégrale de l'état actuel, cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, p. 375. Aussi consulterait-on avec intérêt les planches et les figures qui accompagnent cet article.

1. Trois petits fragments de sculpture conservés au Musée Calvet passent pour provenir du tombeau d'Innocent VI. Les deux plus importants représentent un ange, un genou en terre, tenant un encensoir et une navette, un personnage debout avec un livre dans la main droite et une palme dans la main gauche (cf. Müntz, *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, p. 482). Un dépôt de l'asser-

tion du catalogue, il n'est nullement prouvé, ainsi que nous le fait obligeamment remarquer M. Joseph Girard, conservateur du Musée Calvet, que ces fragments en proviennent effectivement : ils n'ont été retrouvés qu'en 1850, c'est-à-dire quinze ans après le transfert du tombeau à l'hospice. De plus les dimensions des statuettes (0 m. 37 et 0 m. 38 de haut sur une largeur de 0 m. 17 et 0 m. 19) ne conviennent pas aux dimensions des niches du tombeau qui sont, pour celles du haut : haut. 0.60 ; pour celles du bas : haut. 0.65 ; larg. 0.8. (Nous devons ces divers renseignements à M. J. Girard.)

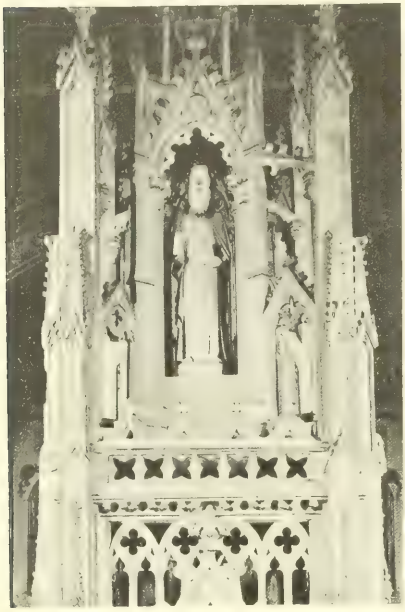
1. La tête de plâtre est retouchée.

2. Ces armes figurent dans la gravure des Bollandistes.



TOMBEAU D'INNOCENT VI A VILLENEUVE-LES-AVIGNON

ges. Douze statuettes aujourd'hui perdues y étaient logées : surmontées de clochetons, elles reposaient sur des culots sculptés.



SAINT PAUL, TOMBEAU D'INNOCENT VI.

Entre chaque pilier, des colonnettes supportent des arcs en tiers point à gâbles. Au-dessus une balustrade à redents entoure le toit sur lequel s'élèvent trois dais reliés aux huit piliers latéraux par de petits arcs ou de simples contreforts.

Ces dais abritent chacun une statue. L'une porte le glaive nu et un livre, sa grande barbe et son crâne chauve permettent de l'identifier avec saint Paul. De l'autre côté du Christ, qui se tient au milieu, le globe en main, se trouve la statue de saint Pierre.

Innocent VI, comme Clément VI [1], avait fait exécuter son tombeau de son vivant. Dès le mois de décembre 1361, il avait chargé de sa construction Bertran Nogayrol, directeur de l'œuvre des palais pontificaux [1]. Le monument fut élevé dans la chapelle bâtie l'année précédente, sur l'ordre du pape, dans l'église de la Chartreuse de Villeneuve [2]. C'est là qu'Innocent VI voulait être enterré [3].

C'est donc à Bertran Nogayrol qu'il faut attribuer la partie architecturale du tombeau [4]. Mais la statue du pape n'est pas de lui. Nous avons retrouvé aux archives du Vatican le nom du sculpteur auquel elle est due. Il s'appelait Bartholomé Cavallier. Il y travaillait au mois de décembre 1361 et reçut à cette

NICHE DU TOMBEAU D'INNOCENT VI

époque un accompte de cent cinquante li-

1. Cf. M. Faucon, *loc. cit.*, p. 418.

1. Pièce justificative.

2. *Ibid.*

3. Le corps du pape, exposé dans la grande chapelle du palais apostolique, fut ensuite porté à l'église Notre-Dame-des-Doms et, de là, à l'église du couvent des Chartreux. Cf. Deprez, dans *Mélanges*, 1900, p. 249 ; cf. p. 241 2.

4. Cf. Deprez, *loc. cit.*, p. 242, note 4, et Müntz dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, p. 378.

vres[1] : l'importance de cette somme montre bien qu'il ne s'agit pas d'un simple manœuvre mais d'un sculpteur expert.

Quel était le pays d'origine de ce Barthélemé Cavallier ? Nous ne le savons pas exactement, mais, à la différence de Jean Lavesson nom, avoir été originaire du Midi de la France[1].

Peu importe d'ailleurs. Travaillant à la Chartreuse de Villeneuve sous la direction de Bertran Nogayrol, il faisait partie de cette école internationale, qui se forma à la cour

LE PAPE INNOCENT VI. STATUE DU TOMBEAU DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON

nier, « alias de Parisius », qui fit le tombeau de Benoît XII[2], de Pierre de Roye qui travailla à celui de Clément VI[3], l'auteur de la statue tombale d'Innocent VI semble, d'après

1. Pièce justificative.

2. Arch. du Vatican, *Introïtus et exitus*, 195, f° 19 et 61, et E. Müntz, *Note sur le tombeau de Benoît XII*, dans *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1882, p. 264, et *Bulletin monumental*, 1888, p. 387, note.

3. Cf. Vaucon, *Documents sur la Chaise-Dieu*, 1884, p. 383-443, et Deprez, *loc. cit.*, p. 239-240, note 3.

pontificale et à laquelle on doit toute la série des tombeaux des papes français.

Celui d'Innocent VI constitue une imitation évidente de celui de Jean XXII. Il présente le même parti général, le même enchevêtre-

1. On lit trouve dans un compte du mois de mars 1362 : « Barthelomeus Cavallerii » qui recepit 26 sous « pro scudendo V mercatus grillonis » Il s'agit là de travaux effectués dans le verger d'Urbain V, « ex, poles d'Avignon. (Arch. du Vatican, *Intr. et ex.*, 318, f° 69 v°).

ment de dais et de clochetons, la même disposition de niches ménagées dans les piliers et dans les arcatures de la base, le même dessin dans l'ornementation.

LE PAPE INNOCENT VI
STATUE DE L'ABBAYE DE VILLENEUVE LES AVIGNON

Et il reste vraisemblable que cette œuvre, sortie des chantiers pontificaux, est due tout entière à des artistes français comme la plupart des monuments de sculpture et d'architecture qui, dans la région avignonnaise, datent du temps de la « captivité de Babylone ».

Robert Michel.

PIÈCE JUSTIFICATIVE.

Archives du Vatican, *Introitus et exitus* 294, f° 108 v° à 109.

1361, 17 dec. — soluti fuerunt domino Bertrando Nogayroli, directori operum domini nostri pape, pro certis operibus per ipsum factis et faciendis fieri isto mense in palacio Avinionis et in monumento quod edificavit in domo Cartusiensi palacii Villenove pro sepultura domini nostri pape, CCI florenos.

Sequuntur computa palacii Villenove :

Prima die dicti mensis Thome de Tornovo, lapicide, et duobus socis dando cuilibet magistro XIII sol., et cuilibet servitori V sol., VI den., XXXV sol.

Item, pro XXV lapidibus vocatis grasas, qui lapides fuerunt positi in capella in qua fit monumentum domini nostri pape, solvendo pro quolibet XV denarios : III libras, VII sol., VI den.

Item, pro duobus magnis lapidibus, uno pro altari et alio pro quodam tumulo in eadem capella facto : XIII libras, IIII sol.

Item, XIII, XIIII, XV, XVI, XVII diebus Thome de Tornovo cum socio et duobus scindentibus lapides et II servitoribus, dando ut supra : V libras, XVII sol.

Item, XVI, XVII, XVIII diebus tribus lapicidis scindentibus, dando cuilibet VI sol., LIIII sol.

Item, Bartholomeo Cavallerii qui facit monumentum domini nostri pape in diminutionem salarii seu precii quod debet habere pro dicto monumento CI libras.

Item, IIII hominibus qui mundaverunt capellam predictam : XVI sol....

MÉLANGES

La crosse et le tombeau de Regnault de Mouçon.

I.

En octobre 1909, la Commission Administrative de l'Asile d'Aligre, à Lèves, fit procéder aux travaux de terrassement pour la construction d'un bâtiment nouveau. Celui-ci, dont le gros œuvre est actuellement achevé, s'élève sur l'emplacement de l'ancienne église abbatiale de Josaphat, et couvre tout le grand chœur à partir des deux premiers gros piliers du transept et du jubé, jusqu'au delà de la chapelle absidale. De plus, un pavillon rejoint à droite l'aile dite de Marie-Thérèse pour les hommes, recouvrant le croisillon sud et une partie de la salle du chapitre qui lui faisait suite.

Ainsi que nous l'avions annoncé dans le rapport sur nos fouilles antérieures [1], ces travaux devaient amener des découvertes précieuses, en particulier dans les parties non entamées, dans la chapelle du chevet, obstruée alors par une remise et dans le croisillon sud, autrefois sacristie et antérieurement chapelle de Saint-Nicolas et des Anges.

D'après la discussion établie dans cette étude, la sépulture de Regnault de Mouçon devait se trouver précisément dans cette chapelle, devant la chapelle dite des Anges, qui était comme l'abside de la première.

Cette chapelle des Anges avait été détruite pendant la guerre de cent ans ; elle ne fut point rétablie après l'incendie de 1568. D'autre part, la chapelle Saint-Nicolas fut à cette époque transformée en sacristie. On le constate avec évidence lors des processions générales de 1681 et 1708. Elle conserva cette affectation jusqu'à la Révolution. Comme nous l'avons constaté par nos fouilles, son sol avait été surélevé au-dessus du niveau de l'église, après 1568, sans doute pour en augmenter la salubrité et préserver les ornements contre l'humidité.

Souchet et Dom Buttreux sont par suite indécis pour désigner le nom de la chapelle où avait eu lieu la sépulture du célèbre prélat : « Il reçut sa dernière demeure, dit l'historien de Chartres [1], devant l'autel des Anges, qui étoit où est à present la sacristie, soubz une pierre eslevée sur quatre piliers de mesme, où estoit la représentation d'un évesque de relief, qui fut cassée en trois par les hérétiques. »

Dom Buttreux copie l'historien et constate l'imprécision de son indication. Nous avons heureusement d'autres points de repère plus certains.

Les historiens s'accordent à dire que l'illustre constructeur de la cathédrale de Chartres fut enterré à Josaphat. Or, les moines suivirent un ordre dans la disposition des sépultures des nobles personnages qui voulaient reposer dans leur pieux sanctuaire, choisissant pour chaque nouvelle inhumation la place la plus honorable non encore occupée.

Au milieu du grand chœur, ils enterrèrent avec honneur en 1150 les deux nobles et généreux fondateurs : Goslein de Lèves et sa femme Lucia.

En 1159, Geoffroy de Lèves, évêque de Chartres, fondateur de l'abbaye avec son frère, avait reçu la sépulture à l'entrée du chœur : « du coste de l'Evangile, proche l'arcade par où l'on va maintenant en la chapelle Notre-Dame, vis-à-vis l'abbé Girard. » C'est là, en effet, sous le jubé que

1. *L'église de Notre-Dame de Josaphat*. Chartres, 1908, in 8°, page 199.

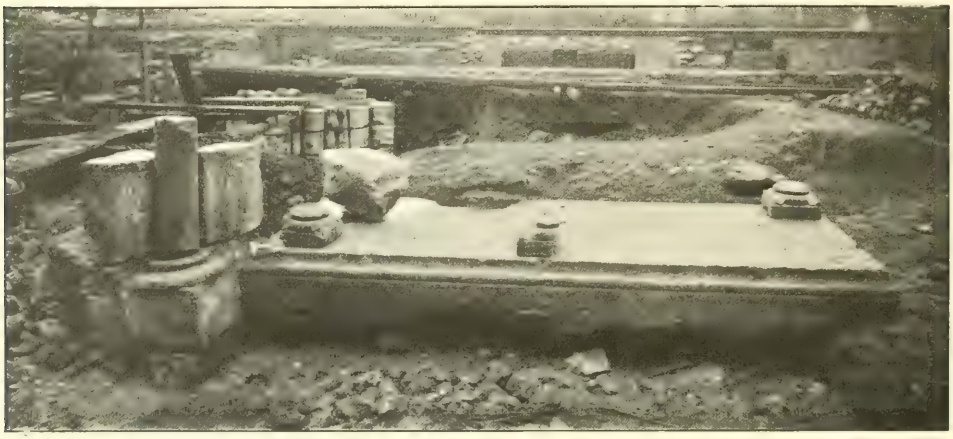
1. *Histoire de Chartres*, par le Chanoine Souchet, II, p. 610.

l'on voyait son monument et sa statue[1]. C'est là de plus qu'en creusant les fondations du bâtiment nouveau fut rencontrée l'extremité d'un beau sarcophage, taillé avec soin et dont les parois extérieures étaient encore striées par les traces en arête de poisson du ciseau du sculpteur : *opus spicatum*. Ce sarcophage, qui saillissait dans la fondation de 0,30 cent. environ, fut coupé « pour ne pas troubler dans leur repos les restes du défunt, » au lieu d'être relevé avec soin ; il était d'ailleurs vide de ses ossements.

En 1180, Jean de Salisbury, évêque de Chartres, gisait « in capella B. Marie » devant l'autel, le long de la muraille, là où se voit encore son admirable sarcophage.

Pierre de Celle, évêque de Chartres, mort en 1183, fut enterré dans le chœur du côté de l'Épître : « In choro nostro, ubi epistola legitur. »

La place la plus honorable encore libre lors du décès de Regnault de Moncon en 1217, était évidemment dans le croisillon sud, vis-à-vis et à l'opposé du tombeau de Jean de Salisbury, le



DALLE DU TOMBEAU DE L'EVÊQUE REGNAULT DE MONCON

Girard, premier abbé, mort en odeur de sainteté, fut enseveli en 1155 « ante sacellum divi Nicolai. » « Sa tombe était du costé de l'epistre du grand autel, dit encore D. Buttreux... vis-à-vis de la tombe de l'Evêque Geoffroy[2]. »

La même année, l'évêque de Chartres, Goslein, fut enterré dans la chapelle de Notre-Dame, derrière et près les stalles des moines : « In sacello B. Mariæ virginis post cathedras nostri chori. » Nous y avons retrouvé les restes d'un sarcophage.

En 1161, l'évêque Robert fut enterré non loin de Goslein, « contre la ceinture du chœur dans la chapelle de Nostre-Dame ».

1. *Ibidem*, pl. VII, page 31, et pl. XXXI, page 113.
2. *Ibidem*, planches XXXIII et XXXIV. Il résulte de ce détail que la chapelle Saint-Nicolas était le croisillon opposé à la chapelle de la Vierge.

long du mur, à l'endroit précis où a été relevé le sarcophage encore intact dans lequel fut trouvée une crosse épiscopale, au milieu des ossements d'un squelette complet, parsemés de nombreux fils d'or provenant des ornements sacrés.

Les fragments du monument élevé sur cette tombe offrent les caractères bien reconnaissables du XIIIe siècle.

L'énorme dalle en pierre (2^m,12 sur 0,85 et 0,28 d'épaisseur), qui recouvrait le sarcophage, telle que la représente la photographie ci-dessus, portait encore adhérentes, retenues par une tige en fer scellée au plomb, trois bases de colonnettes, à moulures profondes, mais des plus élégantes, avec des griffes aux quatre angles, comme aux bases des colonnettes du tombeau de Jean de Salisbury. Il y en avait six, quatre aux angles

et deux au milieu : leur emplacement indiqué par les tiges de scellement, est encore accusé par un trait en creux, bien visible, qui en faisait le pourtour.

Ces colonnettes soutenaient soit une autre dalle, portant une inscription [1], soit un dôme en pierre et voûté, formé d'un double gâble de style ogival; construction où se réunissaient les moulures profondes, les arcs élancés, les trèfles ou les roses qui s'épanouissaient déjà, lors de sa construction, dans les baies naissantes de la cathédrale, dans le genre du monument dessiné par Gaignières (Pe. 1e, fol. 45), daté de 1175 et publié par Viollet-le Duc dans son Dictionnaire d'Architecture, ou encore du monument de Jean de Montmirel, dans l'église de Longpont, daté de 1217, l'année même du décès de Regnault de Mouçon.

Le monument, sans doute en forme d'enfeu, était adossé au mur du transept, pénétrait à moitié dans l'épaisseur de cette muraille pour saillir de 20 à 25 centimètres à peine en dehors. Le tout était encadré par un arc retombant à la tête et aux pieds sur deux colonnes, car la base de l'une d'elles fut retrouvée à la partie antérieure du tombeau.

1. Comme le ferait croire la description de Souchet : « soubz une pierre esleyee sur 4 piliers ». Le sarcophage inférieur était entièrement caché sous le remblai, la statue restant apparente.

CROSSE DE REGNAULT DE MOUÇON

L'auge du sarcophage était formée dans le fond par la muraille même et en avant par une pierre de grison trop peu épaisse pour résister aux efforts des terrassiers.

La dalle tumulaire fermant le tombeau portait une statue couchée, peinte de couleurs vives et dont les contours étaient encore sensibles lors de son extraction. Précisément aux pieds du sarcophage fut trouvée une tête de statue avec la mitre, le nez mutilé, il est vrai, mais pour le reste bien conservée.

Les caractères de ce beau morceau de sculpture sont bien reconnaissables, et si l'on compare cette tête avec celles des statues d'évêque de la cathédrale de Chartres, au portail méridional, on est frappé de leur ressemblance. Il y a même similitude évidente, sauf les ornements du bandeau frontal de la mitre, entre cette tête et celle de saint Ambroise, troisième statue du côté gauche de la première baie du portail, vers l'Orient, dite porte des saints Confesseurs, et l'on peut croire qu'elles ont été sculptées sur le même modèle, par le même artiste et simultanément.

En effet, en 1217, lors du décès de l'évêque Regnault de Mouçon, vingt ans après les premiers travaux, la statuaire des portes d'entrée des croisillons devait être fort avancée[1]. Les artistes sculpteurs avaient donné la mesure de leur savoir faire. A la voix des chanoines éplorés : architectes, maîtres de l'œuvre, sculpteurs, reconnaissants envers le prélat qui les avait mis en œuvre, mirent en commun leurs efforts pour élever à l'illustre défunt un monument qui fût aux yeux de tous le mémorial fidèle de la merveilleuse cathédrale.

Ce tombeau, à la fois grandiose et gracieux, sera donc une œuvre du style gothique rayonnant et un beau spécimen de sculpture, et pour représenter le défunt, le plus habile portraturiste aura copié la plus belle statue conçue par son génie, ou mieux aura reproduit le portrait fidèle du prélat.

C'est la déduction imposée par l'étude des fragments retrouvés épars et mutilés autour du sarcophage. N'oublions pas que ce mausolée formait le pendant de celui de Jean de Salisbury ; s'il était conçu dans un style différent, il ne devait pas lui être inférieur par la perfection des détails et la splendeur de l'ensemble.

Combien il est regrettable que des mesures efficaces n'aient pas été prises pour la surveillance des travaux dans un sol si riche en surprises, couvert de fragments de toute nature, dont aucun n'était négligeable, quand nos fouilles antérieures en avaient montré le haut intérêt.

Vivement intrigués, les terrassiers toujours avides, après avoir entamé sans succès la dalle tumulaire plus résistante, s'attaquèrent à la paroi inférieure qui céda bientôt. Les ossements d'un squelette complet furent extraits par eux pêle-mêle, entremêlés de fils d'or épars, et avec eux la volute d'une crosse couverte d'une gaîne épaisse de terre agglutinée, très adhérente au métal. Ils nous remirent sans difficulté ce bloc informe et à leurs yeux sans valeur, qui devait être, disaient-ils, le bout d'un bâton d'évêque. Malheureusement il n'en fut pas de même pour une sorte d'anneau rond, auquel adhérait un autre cercle que l'inventeur déclara perdu quand il nous fut possible de l'interroger. Cette description trop indécise nous révélait cependant un anneau épiscopal, d'or ou d'argent, dont la pierre précieuse, sertie dans le petit cercle supérieur, était tombée.

De tous ces détails, de ces fragments de colonnettes, de cette tête de statue si caractéristique, de la présence de cette crosse émaillée dans un sarcophage, encore entourée des fils d'or des ornements sacrés, nous devons conclure[1], avec évidence à une sépulture épiscopale, d'un prélat d'un haut mérite, décédé à la fin du XIIe siècle, ou au commencement du XIIIe.

Ce prélat ne peut être que Regnault de Mouçon, le seul des six évêques de Chartres enterrés à Josaphat, dont la sépulture, indiquée par les documents, n'avait pas été déterminée sur place d'une manière précise.

La localisation de cinq autres sépultures épiscopales, d'après les nécrologes et les historiens, est suffisamment certaine : en tous cas, nulle ne

1. Les portes mêmes, avec leurs statues devaient être presque terminées, car en 1224 on travaillait à la construction du porche qu'on ajouta après coup, d'après la judicieuse observation de M. Rene Merlet, se basant sur la charte 246 du *Cartulaire de Notre-Dame*, datée de 1224. *La Cathédrale de Chartres*, page 76. Paris, Henri Laurens, 1909.

1. Si le champ des fouilles avait été plus étendu, il n'est pas douteux que de nouvelles trouvailles, par exemple des deux autres tronçons de la statue de l'évêque etc., auraient confirmé ces conclusions.

peut s'adapter à toutes les circonstances relevées par la fouille que nous venons de décrire.

Ce tombeau est donc bien celui du célèbre constructeur de la cathédrale de Chartres, Regnault de Mouçon, élu en 1183, décédé en 1217.

SAINT AMBROISE
Peinture murale [illegible] de Chartres

Et cette identification donne à la crosse que nous allons dépeindre un intérêt tout particulier et un caractère historique. C'est une date précieuse pour l'histoire de l'émaillerie française.

II.

En possession de cette volute informe, il nous fut facile de la dégager, avec la plus minutieuse attention, de l'enveloppe qui en cachait tous les détails. Bientôt apparut à nos yeux une œuvre remarquable d'émaillerie à champlevé. Les parties saillantes et dorées du cuivre brillèrent à nos yeux, puis les palmettes aux couleurs vives des émaux sertis dans le métal, depuis la douille jusqu'à l'extrémité de la volute terminée par une tête d'oiseau, au bec fort et recourbé.

La photographie ci-dessus, de grandeur naturelle, à un centimètre près, nous dispense d'une description trop minutieuse.

La forme générale est gracieuse et légère; les replis inégaux de la volute, si on leur donne pour point central la tête d'oiseau, se développent en un double cercle parabolique, s'élançant à l'infini par la hampe de la crosse.

Le nœud attire tout d'abord l'attention par la perfection de son travail. L'émail y est plus brillant, les couleurs en sont plus tranchées, les dessins plus nets. L'émail blanc, si rare à cette époque, encadre plusieurs fois les fleurons à palmettes bleus ou verts, qui y sont si délicatement incrustés, et affectent deux formes différentes alternées. Les rinceaux, presque rectangulaires, forment autour du nœud comme deux couronnes en sens opposé.

La tige ronde, qui traverse ce nœud et le soutient, est ornée d'écailles imbriquées, également émaillées; elle aurait par là quelque parenté avec la crosse dessinée par le P. Martin dans les *Mélanges d'archéologie* (tome IV, p. 223, fig. 96) et avec la crosse du musée d'Angers, attri-

CROSSE DE MOÇON
[illegible]

bucée à Robert d'Arbrisselle (*Ibid.*, p. 227). Au-dessus elle s'aplatit en commençant son double circuit, comme pour offrir une surface plus large à l'ornementation. Chaque face porte un dessin différent, des dents de scie d'un côté, et des losanges assez irréguliers de l'autre. Les couleurs des émaux sont moins vives, plus confuses, le blanc est moins pur, le vert s'allie au jaune : les contours des fleurettes sont à peine distincts, mais l'effet général est doux et agréable.

Laissons pour le moment la tête d'oiseau pour examiner la douille, hélas, gravement endommagée. Elle était, lors de la découverte, remplie du bois pourri de la hampe ou bâton qui y était fixé par un clou. Sur la partie encore conservée, on distingue dans l'émail le dessin irréprochable de plusieurs croix ou fleurs à quatre lobes, de forme gothique encore accentuée par la ligne saillante du cuivre doré.

L'embout ou cuspes est taillé à côtes avec un nœud au milieu de sa hauteur. Il était également recouvert d'un émail très mince, d'une couleur sans doute uniforme, si l'on en juge par les restes encore adhérents. Il est percé à sa partie supérieure pour le clou en fer qui le fixait à la hampe ou bâton. Celui-ci n'était donc pas recouvert de métal.

Les couleurs des émaux sont le blanc, très pur sur le nœud, le bleu et le vert. Souvent le jaune s'allie au vert dans le métal évidé. Les nuances sont multiples, peut-être causées par la détérioration séculaire. L'ensemble se rapproche de la riche mosaïque des vitraux du XIIe et XIIIe siècles, dont les teintes si vives encore brillent à nos yeux émerveillés dans la cathédrale de Chartres.

La volute ne forme que deux anneaux : celle de la crosse dite de Ragenfroud, évêque de Chartres, en avait un de plus.

Celle-ci se termine par une tête de serpent à oreilles, la gueule horizontale, ouverte et menaçante. De même la crosse en ivoire de saint Yves, également évêque de Chartres (*Mélanges d'archéologie*, pl. XXII), se termine par un serpent qui mord la croix.

Le serpent à oreilles termine aussi la crosse sculptée au portail méridional de la cathédrale (*Ibid.*, page 211, fig. 81).

La jolie crosse de Tiron, trouvée dans l'église abbatiale, si bien décrite par Auguste de Bastard d'Estang[1] et conservée au Musée de Chartres, est terminée par une tête de dragon mordant deux serpents représentant l'un l'Ancienne Loi, l'autre la Nouvelle. Remarquons en passant que l'émail est d'un bleu uniforme.

Il nous suffira de citer ces crosses d'origine chartraine pour reconnaître combien est intéressante celle de Regnault de Mouçon, qui, seule de toutes les crosses connues, se termine par une tête d'oiseau.

Cette tête est bien dessinée, l'œil est vif, le bec court et recourbé à l'extrémité ; elle est munie de deux crêtes, à quatre lobes pour la supérieure, à trois lobes pour l'inférieure. Faut-il y reconnaître la tête d'un coq, si populaire dans les Gaules, ou la tête du fantastique basilic, tenant du coq et du serpent : « Basilicus sicut gallus, sed caudam longam serpentis habet, » dit Albert le Grand ? (*De animal.*, 23, 24, Œuvres complètes, tom. VI).

Si l'on adopte cette dernière hypothèse, la queue du basilic pourrait être reconnue dans la partie écaillée de la tige de la volute, immédiatement au-dessus du nœud. Le symbolisme de notre crosse se rapprocherait du symbolisme de toutes les crosses à serpent ou dragon.

Il ne nous appartient pas de discuter ici la signification allégorique du serpent, qui n'est pas la même, nous semble-t-il, dans tous les cas. Le basilic, au contraire, ne laisse place à aucun doute. C'est bien la figure du serpent infernal, auteur de la mort, vaincu par le Christ Rédempteur, auteur de la vie. C'est ce qu'enseigne avec autorité Honorius d'Autun, entre 1090 et 1120, dans le *Speculum Ecclesiae*, dans le sermon sur le verset 13 du psaume 90 : « Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem. » Il y explique le triomphe du Christ sur tous ses ennemis, sur l'antéchrist qui est le lion, sur le démon qui est le dragon, sur la mort représentée par le basilic et sur le péché sous la figure de l'aspic.

La sculpture s'est emparée de ce symbolisme. A Chartres, le Christ foule aux pieds le lion et le dragon. A Amiens, le beau Dieu écrase sous

---

1. *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, tome IV, pages 461-912. Paris, 1860.

son pied victorieux le lion et le dragon, et plus bas le coq à queue de serpent ou basilic, et l'aspic. Sur notre crosse, le basilic, avec son œil fascinant, baisse la tête comme pour avouer sa défaite.

Le basilic se trouve encore assez souvent dans les sculptures si riches de nos cathédrales (Voyez de Caumont, *Abécédaire*, page 267), mais il est plus étranger, croyons-nous, à la fine ciselure des crosses épiscopales. Dans tous les ouvrages que nous avons consultés, nous n'en connaissons pas un seul exemple.

Mais pourquoi l'artiste n'aurait-il pas simplement représenté le coq gaulois, emblème de la vigilance [1] et du courage que doit montrer l'évêque dans l'exercice de son ministère ? L'Eglise, dans l'hymne de Laudes : *Æterne*, ne chante-elle pas avec amour le rôle du coq vigilant :

Surgamus ergo strenue ;
Gallus jacentes excitat,
Et somnolentos increpat
Gallus negantes arguit.
Gallo canente spes redit
Ægris salus refunditur
Mucro latronis conditur
Lapsis fides revertitur.

Déjà dans la crosse de saint Bernard, décrite par Rohault de Fleury (*La Messe*, tome VIII, p. 97), le coq est victorieux du serpent. « M. Bouvier d'Amiens, dit-il, possédait dans sa collection une crosse d'ivoire qu'on attribuait à saint Bernard. La volute se termine également par la tête du serpent ; toutefois celui-ci n'est pas aux prises avec l'Agneau, mais avec un coq, emblème victorieux de la vigilance. »

« Large du sien comme gal », disaient nos ancêtres, qui représentaient aussi la Libéralité montée sur un coq. Aristote l'avait donné comme modèle à l'homme, qui doit être, disait il, brave comme le coq.

Toutes ces qualités sont les vertus des évêques et de Regnault de Moucon en particulier, qui poussa dans le monde son cri de détresse après l'incendie de sa cathédrale, sollicitant les générosités des rois, princes et seigneurs pour réédifier un temple digne de la Vierge de Chartres.

Les artistes d'autrefois, comme ceux de nos jours [1], n'étaient pas étrangers à la flatterie. Pourquoi dans ces chefs-d'œuvre que sont les crosses de Ragenfroid, de saint Yves, de Tiron, de Regnault de Moucon, faites peut-être sur commande, pour des prélats illustres déjà par leurs vertus, ces artistes n'auraient-ils pas à dessein choisi des symboles déterminés à la louange des prélats qui avaient recours à leur savoir-faire ? De là, les exploits de David sur le bâton pastoral de Ragenfroid, la lutte victorieuse de l'évêque contre les vices princiers et royaux, si bien figurée dans la crosse de saint Yves. De là, aussi, le geste hardi, l'appel victorieux du constructeur de notre cathédrale, si bien exprimés par la tête du coq gaulois dans la crosse de Regnault de Moucon.

Tous les spécimens de bâtons pastoraux conservés dans nos musées ont ceci de particulier qu'un type ancien a rarement sa réplique. Nos artistes du haut moyen âge ne se copiaient pas, jaloux avant tout de satisfaire les goûts personnels, par suite variés à l'infini, des demandeurs.

La crosse de Josaphat appartient-elle à l'école dite de Limoges, « dont le caractère le plus saillant et le plus général, dit Molinier (*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, p. 185), est l'emploi du cuivre doré avec les émaux... où les inscriptions sont rares et font souvent défaut », où les figures sont roides et se détachent sur un fond bleu foncé de safre (voir la crosse de Tyron, etc.) ? — Faut-il l'attribuer à l'école rhénane qui préfère la « tonalité verte... où dominent le bleu lapis, le bleu turquoise, le vert et le jaune, où l'émail fait toujours montre d'érudition ? (Darcel, *Catalogue des Émaux du Louvre*, page 22 et de Mély, *La crosse dite de Ragenfroid*, p. 10). Nous ne pourrions donner ici à cette discussion l'ampleur qu'elle comporte.

N'oublions pas cependant que Regnault de Moucon, de la noble famille des comtes de Bar, devait connaître les artistes du nord et s'adresser à eux de préférence. Cette circonstance ne perd rien de sa force indicatrice, si cette crosse fut

1. Précisément, de Caumont (*Abécédaire*, p. 499) dessine dans le soubassement du portail de la Cathédrale de Sens, un coq sculpté, dont la tête s'identifie avec celle de la crosse de Renault de Moucon toujours comme emblème de la vigilance.

1. Sur le pommeau des épées des académiciens nos ciseleurs modernes gravent toujours des attributs symbolisant les mérites, les œuvres ou les origines de nos immortels.

offerte au prélat par un membre de sa famille ou par un ami. Le mélange savant des couleurs : blanc, bleu, vert, jaune, relève d'ailleurs par l'éclat de l'or sur le cuivre formant une véritable mosaïque, est plus conforme à l'art rhénan[1].

Nous avons réuni cette crosse aux bons soins de la Commission Administrative de l'Asile d'Aligre, et elle occupe une place d'honneur inaliénable dans le musée de l'établissement.

Abbé C. Métais.

Une « Vierge » de Memling au musée de Saint-Sébastien.

Les définitions les plus brèves ne sont pas toujours les meilleures, car il leur arrive de simplifier par trop la notion qu'on se fait, d'après elles, de l'objet défini. Une épithète, appliquée par exemple à un peintre, peut avoir le même inconvénient. On parle couramment du « doux » Memling, et l'on a raison, si l'adjectif s'applique au choix gracieux de ses modèles, aux discrètes attitudes, aux expressions délicates de ses figures. Qu'y a-t-il de plus jeune, de plus frais, de plus tendre, de plus doux que les Vierges et les bourreaux de la châsse de sainte Ursule ? On dirait, à les voir, que Memling a conservé toute sa vie l'état d'âme encore enfantin de Raphaël dessinant son premier *Massacre des Innocents*. Mais si l'on regarde l'exécution, tout change : le « doux » Memling fait place à un artiste énergique, un peu rude même, à l'occasion, sinon toujours. Et ce caractère de rudesse relative lui sera plus couramment attribué, le jour où une sélection minutieuse aura écarté de son œuvre certaines peintures, exquises d'ailleurs, dont la qualité dominante serait plutôt la délicatesse d'exécution : une Vierge des Offices, un triptyque de Vienne, etc., qu'il faudra restituer à l'excellent élève et collaborateur encore méconnu qu'on suppose être Louis Boels.

Ces considérations vont s'appliquer, on le verra tout à l'heure, au charmant ouvrage que nous avons rencontré, — mieux que cela : découvert, — au printemps 1909, le jour même de notre entrée en Espagne, et qui est la perle du musée de Saint-Sébastien.

Assise presque de face, légèrement tournée vers la gauche du spectateur, la Vierge, encore adolescente, en manteau rouge et robe bleue bordée d'hermine au bas, embrasse de la main droite et soutient du bras gauche l'enfant divin, nu, auquel un ange tout blanc, dans une attitude tendrement respectueuse, présente un fruit. A droite, agenouillé sur un seul genou, un autre ange, vêtu aussi d'une blanche tunique, joue sur sa viole un air qu'à l'expression de son visage on devine grave et profond. La Vierge est dans un grand jardin où fleurissent les lis, les roses blanches et rouges. En arrière et au-dessus de sa fine tête aux longs cheveux dénoués, dans une large vallée qui dort entre deux hauts versants, se succèdent des maisons, des massifs d'arbres aux sommets gracieusement arrondis, des édifices, une ville avec son château et son église ; plus loin encore, une double ligne de montagnes bleues sous la bande étroite d'un ciel blanc dans le bas, qui se dégrade rapidement en un bleu devenu grisâtre, mais resté gras et harmonieux.

Mon premier soin, après avoir admiré, examiné, étudié, comme il convenait, cette œuvre exquise, fut d'aller voir le distingué conservateur du musée, M. de Soralunce, pour lui dire mon admiration et, en même temps, pour lui demander quelques détails, s'il en existait, sur les origines de ce petit panneau (haut environ de 40 centimètres).

Voici le peu que j'appris. Le musée de Saint-Sébastien, encore jeune, ayant besoin d'être enrichi, M. de Soralunce, peu après son entrée en fonctions, écrivit à la Direction du musée de Madrid, sollicitant l'octroi de quelque tableau,

1. Il ne serait pas impossible d'ailleurs que ces crosses chartraines aient été faites sur commande à Chartres même par des artistes ; moines ou laïques, étrangers ou indigènes. L'abbé Texier dans son *Manuel d'épigraphie limousine*, p. 348, démontre, pièces à l'appui, les voyages faits par les moines de Grandmont en Auvergne à l'abbaye de Siegbourg en Allemagne, si bien que « les mêmes procédés sont employés presque en même temps dans les monastères les plus éloignés en Normandie et en Poitou. » (Mely, *l. c.*, p. 12.) Nos monastères chartrains n'avaient-ils pas des artistes habiles dans d'autres industries d'art, — orfèvres, verriers, à Saint-Père et à Josaphat, architectes et sculpteurs, à la Trinité de Vendôme et à Tyron.

MEMLING. — LA VIERGE ET L'ENFANT. Musée de Saint-Sébastien.

peu important par la dimension, mais, autant que possible, intéressant au point de vue de l'art, que le manque de place aurait exilé dans les magasins du Prado. Il reçut ce précieux ouvrage, qu'il mit en bonne place, lui conservant toutefois dans le catalogue l'attribution : « École de Memling ». Les années s'écoulèrent : le Prado eut un nouveau directeur, M. Villegas, peintre de talent, dont le musée de Saint Sébastien possède justement un *Doge* de large facture. M. Villegas, ayant eu l'occasion de venir visiter le jeune musée, s'arrêta devant la petite *Vierge*, l'admira, déclara que, s'il avait été directeur à l'époque de l'envoi, il aurait gardé cette peinture pour son musée ; mais, bien que celle-ci fût seulement « en dépôt » au musée de Saint Sébastien, il déclara généreusement qu'il n'oserait pas de son droit pour la réclamer. Nous espérons n'être pas indiscret en mettant les lecteurs au courant de ces détails. Nous croyons devoir ajouter qu'une telle résolution, généreuse au point de vue du sentiment, nous paraît dictée aussi par la raison. Qu'est-ce que le retour de la *Vierge* de Memling ajouterait à la gloire du Prado ? Bien peu de chose, puisque ce musée possède de Memling une œuvre beaucoup plus importante par les dimensions et le nombre des personnages, et certainement supérieure au point de vue artistique.

Ceci soit dit sans intention de déprécier le délicieux petit panneau que nous désirons restituer à Memling, et qui semble avoir été mis là tout exprès pour souhaiter la bienvenue au voyageur dès qu'il met le pied sur le sol hospitalier de l'Espagne.

Mais nous n'avons pas encore exposé les raisons qui nous font attribuer l'œuvre à Memling plutôt qu'à un de ses bons élèves. Le motif principal, c'est la qualité d'art. En l'absence d'un tel argument à l'appui de notre thèse, serait-ce la peine d'en chercher d'autres ? Un artiste de talent et d'esprit nous disait, un jour : « Qu'importe qu'une œuvre ait été conçue, dessinée, peinte, signée et parafée par un grand artiste, si elle est médiocre ou pire ? En ce cas, elle est sans doute de lui au moment où il était un homme comme les autres : mais elle n'est pas de lui, grand peintre : elle n'est donc pas de lui ! » Forcé de reconnaître qu'au point de vue esthétique pur il avait raison, nous pouvions cependant lui objecter que la vérité vaut par elle-même et que d'ailleurs, sous peine de nous faire d'eux une idée fausse, il est intéressant de constater que les grands hommes, par moments, sont semblables à nous.

Mais il est beaucoup plus agréable de constater qu'on a devant les yeux une œuvre tout à fait digne, par exemple, de Memling, et c'est ici le cas. Il n'y a pourtant pas là une preuve suffisante de la justesse de l'attribution. L'*Inghirami* de Raphaël est digne de Holbein, son *Castiglione* est digne de Velazquez, dont il a presque réalisé d'avance les meilleures qualités, sans que ces chefs-d'œuvre soient de Holbein ou de Velasquez. Ce qu'il faut, dans une peinture, pour en légitimer l'attribution, ce n'est pas la seule qualité d'art, ce ne sont pas les seules ressemblances de style, qui pourraient, à la rigueur, appartenir à un élève ; c'est quelque chose de plus personnel et de plus intime : l'exécution. Et nous voici revenus, après un détour, au début de cette étude, à nos remarques sur ce caractère d'énergie, presque de rudesse, qui se retrouve dans les ouvrages les plus authentiques de Memling, y compris la chasse de sainte Ursule. Non seulement l'artiste s'efforçait de donner à ses figures un modelé puissant, une fermeté marmoréenne, mais il n'hésitait pas à en accentuer le dessin par des contours bien nets, voire, à l'occasion, un peu noirs, par des plis autour des yeux, ou encore aux articulations des doigts, qui ressemblent presque à des traits de plume. Ce que nous avait fait soupçonner au premier coup d'œil, de loin, le choix des types, ce qu'avaient confirmé, à la distance de la vision d'ensemble de la composition, l'impeccabilité du dessin, la solidité du modelé, nous l'avons trouvé définitivement démontré, à la distance de la vision distincte des menus détails, par l'existence d'un procédé d'exécution propre à Memling, à lui seul.

Est-ce à dire que l'œuvre soit parfaite ? Non. Pour montrer que nous l'avons examinée sans parti pris, nous signalerons le brin de sécheresse avec lequel les fleurs du second plan se détachent sur le fond de verdure brunissant ; l'exécution un peu lâchée de la ruine du troisième plan ; l'ange de gauche reste à l'état de pochade et peut être retouché. Mais cela est peu de chose pour qui saura apprécier dans cette œuvre délicate et forte

la vérité poétique du paysage, la profondeur du ciel, et, avant tout, ce qu'il y a de science et de force cachées sous la grâce ingénue de la mère, sous la naïveté de l'enfant.

Nous croyons donc pouvoir, en toute conscience, féliciter le musée de Saint-Sébastien de posséder une œuvre qui, n'ajoutant rien, si l'on veut, à la gloire de Memling, figurerait pourtant sans aucune disparate, à côté d'autres créations du maître, dans n'importe quelle grande collection.

E. Durand-Gravier.

Cloche du beffroi de Perpignan.

Par une singularité qui remonte à la fondation même de la première cathédrale de Perpignan, le clocher de la façade principale est en réalité le véritable beffroi de la ville alors que les cloches du carillon sont reléguées dans le campanile situé au nord sur le clocher du Vieux Saint-Jean. Jusqu'à ces dernières années la ville seule s'occupait de ce clocher et l'accès en était réservé au sonneur municipal. La cloche ne servait que pour les heures et le tocsin, jamais pour les cérémonies religieuses. La cloche dont nous allons parler, est donc en réalité une cloche laïque, si j'ose m'exprimer ainsi, malgré les formes religieuses de ses inscriptions et de sa décoration. Suspendue immobile au milieu de la flèche de fer forgé [1], cette cloche était primitivement dans un étage inférieur du clocher, aujourd'hui disparu, et remplacé par l'horloge actuelle, laquelle a été remontée d'un étage ainsi qu'on peut le constater par la trace visible de l'ancien cadran.

Depuis cette date elle n'a jamais été descendue, et c'est ce qui explique pourquoi, malgré son importance, il n'a pas été possible de l'étudier. C'est grâce à un échafaudage spécial de plus de sept mètres de

[illegible]

hauteur que nous avons pu en relever les inscriptions et mouler les images.

1. *Datée de 1751, le 5 de mars, moment où [illegible] fut [illegible].*

Ses dimensions sont de 2m,05 de diamètre, 1m,92 de hauteur et 0m,16 d'épaisseur à la pince. C'est donc une des plus grandes cloches de France

SAINT JEAN BAPTISTE
Cloche du beffroi de Perpignan

et sa date, 1448, en fait également une des plus anciennes.

Elle porte les trois inscriptions suivantes en gothiques minuscules de 0m,06 de hauteur, encadrées de deux traits de 0m,075 d'écartement.

✠ XP̄S . REX . VENIT . IN . PACE . DEVS . HOMO . FACTVS EST . ✠ MENTEM . SANTAM (sic) . SPONTANEAM . HONOREM . DEO . ET . PATRIE . LIBERACIONEM (sic) . ✠ BARCARA NOS . SERVA . XP̄E . MITISSIM . SERVA . AMEN

✠ ANNO . MIL . CCCC . XVIII ✠ STANTS . CONSVLS . DE . LA . VILA DE . PERPENYA . LOS . HONORABLES . EN . LORENS . REDON . IOHAN . CANTA . GVILLEM . CAMPREDON . BARNAT . CARRERS . PERE . AMVLL . TO . LET . AQUEST . SAYN . ✠ (sic)

HIS . XP̄S . VINCIT . XP̄S . REGNAT . XP̄S . IMPERAT . XP̄S AB . OMNI (sic) MALO . NOS . DEFENDAT . AMEN . ✠

TE . DEVM . LAVDAMVS . TE DEVM . ... etc.... (1)

(1) De Bonnemoy (donne cette même lecture, sauf la ponctuation) dans le *Bulletin de la Société agric. scient. et litt. des Pyrénées orientales*, tome X, année 1854.

Cette inscription est une des plus longues qui existe et également une des plus curieuses au point de vue du texte. Nous croyons qu'elle vaut la peine d'être examinée en détail :

La formule « XP̄S rex venit in pace, Deus homo factus est » est ancienne, elle provient, la première phrase, des litanies de Jésus dites à matines, et la seconde, de la prière de midi, à ces deux moments on sonne la cloche. Cette formule n'est qu'un abrégé, dont la forme complète est sur la cloche de Saint Martin-des-Monts à Rome « Deus christus rex gloriae venit in pace. Deus homo factus est et verbum caro factum est ». La dernière partie se dit à l'angelus du soir, troisième sonnerie de cloche, ici nous verrons qu'elle est remplacée par une autre formule, également tirée des prières du soir. On retrouve cette formule, à Saint-Lizier (Ariège), cloche de 1625 [1], à Laroque d'Olmes, en 1385, à Camelas près Per-

SAINT MICHEL
Cloche du beffroi de Perpignan.

pignan au XVe siècle, à Forques, même région, en 1435, à Saint-Jean-Pla-de-Corts, cloche du XVe

1. Voy. R. Roger dans *Bulletin monumental* 1909, p. 327.

siècle également. C'est donc une formule en quelque sorte régionale, et qui semble d'origine italienne.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS
Cloche du beffroi de Perpignan

La deuxième phrase, « Mentem santam spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem », est d'origine également italienne[1], c'est la formule dite de sainte Agathe[2]. En France elle est rare, nous la retrouvons presqu'entièrement dans la région de Perpignan, à Claira, 1328, à Coustouges, 1379, à Villalongue dels-Monts, 1410, à La Roca, 1439, à Argelès, 1470, à Céret, 1488, à Saint-Jean Pla de-Corts, fin du XVe siècle, et aussi à Lacrouzette (Tarn) et Gigny (Jura), 1500, enfin à la cloche capitulaire de Saint-Jean-de-Perpignan, datée de 1483.

La troisième phrase, « Barbara nos serva », est rare ; nous en avons trouvé une réplique « Sancta Barbera *sic* ora pro nobis » sur une cloche de Saint-Jean-Pla-de-Corts, déjà citée, de la même époque.

Cette invocation à sainte Barbe vient de la légende suivante : lorsque son père Dioscore lui eût tranché la tête, il fut aussitôt foudroyé (240 ap. J.-C.). Cette légende également italienne, n'est même pas reproduite par Jacques de Voragine, et n'est mentionnée sur aucun calendrier ni dans aucune Vie de saints française.

La quatrième phrase « XP̄I mitissim. serva, amen » est encore plus rare, nous n'en avons trouvé aucun autre exemple. Elle paraît provenir de la formule « Seigneur, sois bon, protège-nous des ennemis », qui se chantait au salut, au moment où la cloche tintait le soir.

La deuxième partie de l'inscription est intéressante parce qu'elle nous donne la date 1418, et les noms des consuls à cette époque. Tous sont de familles connues. Les Redon faisaient de nombreuses donations au XVe siècle. Les Canta

CHRIST ET SAINT GRÉGOIRE
Cloche du beffroi de Perpignan.

avaient un de leurs membres damoiseau, et commandeur des Templiers de Bompas et d'Orle : le titre de damoiseau resta dans la famille jus

1. Joseph Berthelé. *Enquêtes campanaires*. Montpellier, Delord, 1903, in 8.
2. Barbier de Montault. *Traité de la construction des églises*, t. I, p. 348, et Jacques de Voragine. *Légende dorée*, sainte Agathe, § V.

qu'à la Révolution. Les Campredon fondèrent de nombreux bénéfices ; Guillaume Campredon lui-même en fonda un à Saint-Mathieu en 1444 et il est appelé Guillaume Puyà dit Campredon. Les Garrus furent souvent depuis 1390 trésoriers royaux. Nous n'avons rien trouvé sur la famille Auyl, qui semble d'ailleurs originaire de Salies[1].

Le dernier mot « Savu » est une erreur de matrice, c'est *sany* qu'il faudrait voir, c'est la forme catalane de *sanx seux sung signum*, cela semblait prouver que le fondeur, étranger au pays, a voulu franciser la forme *sany* qui lui était donnée et la rapprocher de *sam*, ou *sung*, qui se voit sur les cloches françaises. Ceci a son importance, nous le verrons plus loin.

La troisième partie de l'inscription est beaucoup plus fréquente. La forme « XPS vincit XPS regnat, XPS imperat » se trouve un peu par toute la France : nous la notons à Plieux (Haute-Garonne), 1517, à Crépy-en-Valois, 1605, à Fleurence (Gers), à Taissy (Marne). La formule complète « ab omni malo nos defendat » se retrouve à Jaures (Vienne), 1539, à Saint-Christophe (Jura), 1529, à Plieux (Haute-Garonne), 1517, à La Roca (1426), à Villa-longue dels Monts (1410), enfin à la citadelle de Perpignan (1610) ; elle paraît donc être assez régionalisée.

Il semble que cette phrase vienne des litanies des saints chantées à Laudes au moment où la cloche tintait.

Sur la lèvre intérieure est répétée la phrase finale des Nocturnes « Te deum laudamus », correspondant également à une sonnerie de cloche.

Cette inscription est séparée par trois sceaux de grandeur et de sujets différents.

Le plus grand a 120 millimètres sur 72 : il représente *saint Jean-Baptiste*, patron de la cathédrale et de la ville, debout, tenant l'*Agnus Dei* de la main gauche, et le montrant de la main droite. Place sous une arcature trilobée ornée de deux pinacles et de choux frisés d'un caractère bien espagnol, caractérisé par la forme plein-cintre de l'arcature et du trilobe, ce sceau tient deux rangs de lettres en hauteur.

Le second sceau, qui n'a que 70 millimètres sur 50, représente *saint Michel*. Il est bien de la même facture et de la même époque que le précédent. Ils ont été évidemment faits pour la cloche et probablement par le même sculpteur.

Il n'en est pas de même des deux autres sceaux représentant *la Vierge portant l'enfant Jésus* et *le Christ de saint Grégoire*.

Bien que ces deux sujets particulièrement fréquents dans la région, sur tous les retables, soient également bien espagnols d'aspect, surtout la Vierge dont l'ample manteau se drape comme le voile d'une mauresque, type caractéristique de Notre-Dame de la Soledade, ces deux sceaux sont plus anciens, d'une autre facture, sous des dais à trois pans, et n'ont que 66 millimètres sur 54. On peut donc dire qu'ils ont été réemployés et faisaient partie du matériel du fondeur.

Quel était ce fondeur ? Il n'a pas signé son œuvre. Nous savons[1] qu'un Ramon Gros de Perpinha fondit en 1371 une cloche importante pour Montpellier, mais par les signatures relevées par Bonnefoy[2] nous apprenons, d'autre part, que Polit Gil a signé en 1424 la cloche de La Roca ; Ypolit Gil et Jacme Gil, en 1436, la cloche du Volo ; Johan Gil, en 1483, la cloche capitulaire de Perpignan ; Johan Gil, en 1488, la cloche de Céret. Or toutes ces cloches présentent, comme nous l'avons vu plus haut, de grandes analogies avec celle de Perpignan, tant par leurs formules que par les caractères employés. D'autre part, nous lisons dans le tome II de la *Société Archéologique de Montpellier* (p. 229) que toute la famille Gil était originaire de cette ville et y fondait périodiquement. Il n'est donc point téméraire de supposer que c'est à l'un des membres de cette famille, et plus probablement à Ypolit Gil, que nous devons la remarquable cloche de Saint-Jean de Perpignan.

Albert Mayeux.

1. Voir pour ces familles le fonds A des archives de département des Pyrénées-Orientales.

1. *Le petit Thalamus*, Montpellier, p. 385.
2. *Epigraphie roussillonnaise*.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 10 mars.* — A propos de la correspondance, M. le comte Durrieu signale que le R. P. Dom Blanchard, bénédictin de Solesmes, a découvert à Portsmouth la plupart des feuillets jadis enlevés au précieux livre d'Heures qui a péri en 1904 dans l'incendie de la Bibliothèque de Turin et connu, dès le XVe siècle, sous le nom d'*Heures de Savoie*. Exécuté pour une petite-fille de saint Louis, il avait appartenu successivement aux rois Charles V et Charles VI, au duc Jean de Berry : M. Durrieu en avait constaté les lacunes avant sa disparition et il indique celles qui subsistent encore. M. H. Yates Thompson vient de publier la reproduction intégrale des feuillets si heureusement découverts par le P. Blanchard.

M. le Président annonce à l'Académie la mort du R. P. Charles de Smedt, de la Compagnie de Jésus, président de la Société des Bollandistes depuis 1882, membre de l'Académie royale de Belgique, correspondant étranger de l'Académie depuis 1894, survenue à Bruxelles le 4 mars. Il prononce l'éloge de ce savant, né à Gand, le 6 avril 1833, entré dans la Compagnie de Jésus en 1851, qui a consacré les trente-cinq dernières années de son existence à diriger, avec beaucoup d'honneur, la Société des Bollandistes dont l'activité historique est digne des plus grands éloges. Dès 1882, il a fondé le recueil des *Analecta Bollandiana* qui est si vivant et si apprécié. Ses longs et patients travaux ont mené à bien les trois premiers volumes des *Acta Sanctorum* pour le mois de novembre, dont le troisième a paru à la veille de sa mort. « La Belgique perd en lui un érudit éminent : nous nous associerons à son deuil et tous ceux d'entre nous qui l'ont plus particulièrement connu garderont un souvenir fidèle à la mémoire de ce savant et de cet homme de bien.

Séance du 31 mars. — M. Héron de Villefosse, à propos de la correspondance, annonce que M. l'abbé Leynaud, curé de Sousse, a rencontré sous le clocher de son église les traces d'un sanctuaire phénicien, notamment une douzaine de stèles, des lampes à deux et trois becs et des vases divers.

Séance du 7 avril. — M. le comte Durrieu entretient l'Académie d'un très bel exemplaire manuscrit des *Statuts de l'Ordre de Saint-Michel*, conservé en Angleterre dans la collection du colonel Sir George Holford. Dans une des miniatures de ce volume, M. Durrieu croit reconnaître un portrait du jeune Edouard VI d'Angleterre, qui fut créé chevalier de Saint-Michel dans sa quatorzième année, et il en conclut que ce superbe volume pourrait bien être un don du roi de France Henri II au souverain anglais, à l'occasion de sa nomination dans l'ordre en 1551.

Séance du 21 avril. — Communication est faite d'une note dans laquelle M. Omont annonce qu'un manuscrit du XIVe siècle ayant pour titre *Ethimologiæ moraliter distinctæ* et dont M. Léopold Delisle avait signalé la disparition frauduleuse, vient de reprendre sa place dans les collections de la Bibliothèque nationale.

Ce manuscrit, mentionné dans le premier catalogue de la Librairie royale de Blois sous François Ier, devait, ces jours derniers, être mis en vente à Londres, en même temps que la première partie des collections d'un bibliophile célèbre, M. Charles Butler. Le fils de ce dernier, le capitaine Butler, ayant reconnu la provenance suspecte de ce volume, n'a pas voulu qu'il fût compris dans la vente et il vient spontanément de le faire remettre à la Bibliothèque nationale.

Les érudits et les bibliophiles accueilleront avec reconnaissance cette décision aussi noble que libérale de M. le capitaine Butler.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 8 mars.* — M. Roman fait une communication sur une belle intaille byzantine présentant la légende Emmanoël, avec la figure de la Vierge et un type d'ange caractéristique de l'époque byzantine ; cette intaille très remarquable a servi de modèle pour le sceau du prieuré de la Charité-sur-Loire, au XIIe siècle.

— M. Germain Bapst parle d'un monument, une *Mise en croix* d'un admirable travail, qui se trouve conservé dans la commune de Monestier de Carmaux et qui provient de l'ancienne chapelle du château de Coupes. Il faut remarquer que c'est un des plus beaux monuments de ce genre retrouvés

Séance du 15 mars. — M. de Mély reprend l'examen des œuvres de Michelino da Besozzo et de Giovannino de Grassi, l'auteur de l'*Album de Bergame*, dans lequel se trouve le dessin original de la *Curée du sanglier*, des *Très Riches Heures* du duc de Berry. M. P. Durrieu a proposé de voir dans l'esquisse de Giovannino la copie d'un original antérieur de Michelino qui aurait eu une grande influence sur l'art de Giovannino. M. de Mély rapproche les œuvres authentiques des deux artistes et veut démontrer la différence extraordinaire qui sépare leurs deux manières aussi éloignées que Jérôme Bosch de Botticelli ; enfin il apporte les documents qui prouvent que Giovannino était mort très vieux en 1398 ; il est difficile de croire que Michelino, né en 1375, ait eu, aussi jeune, quelque influence sur un artiste célèbre à la fin de sa carrière.

M. de Mély apporte ensuite les photographies qu'il vient de faire d'un merveilleux manuscrit appartenant au comte Xavier Branicky, qui le possède dans son château de Villanow, près de Varsovie. Il contient sept grandes peintures semblables à celles des *Heures d'Anne de Bretagne*, de l'atelier de Bourdichon. C'est ainsi le sixième exemplaire de cet admirable manuscrit qui vient à la lumière depuis que M. de Mély a découvert, il y a deux ans, un mandat qui indiquait une réplique de ce volume qu'on croyait unique.

— M. Lefèvre-Pontalis esquisse, d'après des découvertes de M. Socard, l'histoire des vitraux civils. Du XIIe siècle on ne possède qu'un vitrail incolore qui vient de l'Hôtel-Dieu de Sens. Du XIIIe, il apporte un panneau qui provient de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre. Au milieu du vitrail, composé de morceaux en grisaille, on voit un médaillon coloré représentant un portrait.

En restaurant les verrières du haut du chœur de Saint-Pierre de Chartres, on a trouvé des morceaux qui proviennent d'une source inconnue. Ce sont certainement des fragments de vitraux d'appartement du XIVe siècle. Ils représentent de petits médaillons avec des animaux chimériques, comme ceux des portails des cathédrales de Rouen et de Lyon.

Séance du 22 mars. — M. de Mély apporte quelques remarquables miniatures d'un manuscrit richement enluminé de la bibliothèque de Lille. C'est un *Dit des Philosophes*, en français, du milieu du XVe siècle. Au frontispice, dans une riche bordure, on lit en grosses lettres historiées, *Johannes*, sans doute le nom de l'artiste qui le décora. Le faire des miniatures est admirable, mais c'est bien plutôt celui d'un peintre que d'un miniaturiste. M. de Mély propose de l'identifier avec un artiste très célèbre du XVe siècle, auquel Jean Lemaire de Belges adresse en 1502 des louanges posthumes dans son poème la *Plainte du Désiré*, où il est dit : « Johannes qui tant fut élégant. »

Mgr Batiffol commente la liste des gratifications distribuées par saint Cyrille à la Cour de Constantinople en 432, pour obtenir sa rentrée en grâce, les sommes versées montant à 1.100.000 francs environ; les présents, en nature, sont pour la plupart des tapis de haute laine, des sièges incrustés d'ivoire, des étoffes précieuses, enfin des autruches ; les gratifications s'expliquent surtout par la rapacité des gens de la Cour et sont à rapprocher de celles que vingt ans plus tôt, à Rome, sainte Mélanie était obligée d'offrir à la Cour de l'empereur Honorius et à ses ministres. Il est vrai que cette princesse n'en avait rien voulu accepter. La sœur de Théodore II, Pulchérie, n'avait pas ces scrupules.

— M. le comte de Loisne communique la photographie d'un tableau inédit, conservé au château de Montmirey (Jura), qui présente la composition que l'on voit sur les plaques de cuivre gravé que la duchesse de Bourgogne Isabelle de Portugal aurait fait poser dans diverses Chartreuses.

Séance du 29 mars. — M. Roy complète son étude sur la biographie du sculpteur Pierre Bontemps. Après avoir travaillé au château de Fontainebleau, l'artiste se fixa à Paris vers 1547 et acheta des terrains dépendant du prieuré de Sainte-Catherine de la Couture. Il possédait au moins six maisons. Ayant embrassé la religion réformée, il dut quitter Paris en 1562, y revint l'année suivante et mourut entre 1567 et 1570.

— M. Dimier explique que les mots « peint au vif », qui suivaient souvent le nom de certains portraits, ne signifient rien et il apporte pour appuyer son hypothèse un texte de Plutarque traduit par Amyot et par Dauer.

M. Enlart, au contraire, rappelle l'Album de Villard de Honnecourt, où on lit « Lion fait d'après le vif », c'est-à-dire d'après nature.

— M. Chénon communique les photographies d'une pyxide limousine du XIIIe siècle.

Séance du 4 avril. — M. Mayeux communique une matrice de sceau d'un prieur des Guillemins, à Sainte-Marie-Walincourt, près Cambrai, au XIIIe siècle.

— M. Vitry annonce l'entrée au Louvre de la statue de Catherine de Médicis par Girolamo della Robbia, identifiée par Courajod en 1881.

Séance du 12 avril. — M. Roman attribue un sceau dont il a été question à un écolâtre de Sainte-Marie-Walincourt.

— M. Marquet de Vasselot signale les épithètes injurieuses appliquées aux bourreaux du Christ dans les scènes de la Passion sur les émaux limousins.

Séance du 19 avril. — Le président annonce la mort du R. P. Delacroix et prononce quelques pa-

roles de regrets, après avoir retracé la biographie du savant archéologue et ses découvertes.

— M. de Mély signale l'album de portraits du temps de François Ier et de Henri II, généralement attribués aux Clouet, qui est conservé à la bibliothèque municipale de Lille. On n'a pas remarqué jusqu'ici qu'il porte au dos les trois croissants enlacés qui sont souvent la marque des volumes ayant appartenu à Diane de Poitiers. Si l'origine était ainsi quasi-royale, l'importance de l'album deviendrait nécessairement très grande.

Pour les églises de France. — M. Maurice Barrès, député, membre de l'Académie française, a prononcé à la Chambre un discours remarquable, en faveur des églises non classées. Des hommes éclairés de toutes les opinions et de toutes les religions se sont associés aux conclusions de l'orateur.

Comme un écho du magnifique discours de M. Maurice Barrès, des artistes, des écrivains et des savants se sont groupés et ont adressé au Président de la Chambre des députés la pétition suivante :

« Profondément émus par de nombreuses et récentes destructions d'humbles églises, sans style peut-être, mais pleines de charme et d'émouvants souvenirs, de pittoresques calvaires et de vieux cimetières, nous venons nous grouper, artistes et écrivains de *toutes croyances*, sans distinction de partis, qui avons trouvé auprès de ces modestes sanctuaires tant d'émotion et de sensation d'art, pour protester et demander au Parlement qu'une protection analogue à celle des monuments historiques, des sites pittoresques et des réserves artistiques, leur soit attribuée.

« Nous voulons conserver ces restes du passé : nous voulons sauvegarder la physionomie architecturale, la figure physique et morale de la Terre de France. »

Les adhésions sont reçues par M. A. Buffet, 71, rue Jacques Dulud, à Neuilly-sur-Seine.

Puisse cette pétition avoir quelque effet et susciter enfin parmi nos parlementaires, qui ne songent le plus souvent qu'à la surenchère électorale, un mouvement favorable à cette œuvre de conservation et de sauvegarde !

Nous sommes heureux d'annoncer, d'autre part, qu'un Comité des Amis des Monuments de France vient de se constituer en vue de poursuivre le classement d'un plus grand nombre d'édifices, d'obtenir le vote par les Chambres d'un ou de plusieurs articles additionnels à la loi sur les monuments historiques, afin que la protection de ces monuments soit réelle et efficace, de provoquer un mouvement d'opinion en faveur de ces monuments, notamment dans les localités dont les édifices sont menacés, et au besoin de recueillir des souscriptions dans le but d'aider aux réparations.

Budget des Beaux-Arts. — La discussion du Budget des Beaux-Arts a été, comme de coutume, très brève. Plusieurs questions très importantes ont été à peine soulevées et paraissent avoir attiré bien peu l'attention de nos députés. Tout cela n'intéresse pas la vraie politique.

A propos des objets mobiliers classés et placés dans les églises, M. Engerand, député de Calvados, dont on connaît toute la compétence en matière artistique, a demandé une modification à la loi, afin d'avoir plus de garanties pour leur sécurité. La loi a donné la nue propriété aux communes. Celles-ci ont donc seules le droit de revendiquer des objets qui, en réalité, sont propriété nationale. Il en résulte aussi, ce qui est plus grave, que les communes ne savent pas toujours ce qu'elles possèdent exactement, ne prennent pas les mesures nécessaires pour la sauvegarde et qu'en définitive le pillage est beaucoup plus facile.

La question du Mont-Saint-Michel, dont nous parlons plus loin, a fait l'objet de belles promesses, sans que le Sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts ait pu donner une réponse définitive et précise. Enfin la discussion la plus importante a porté sur les arts décoratifs et les écoles d'art décoratif. Il y a beaucoup à faire par l'apprentissage. L'ouvrier de métier tend à disparaître, surtout à cause du mode de production moderne qui se passe de connaissances techniques.

Loi *relative à la conservation des monuments et objets ayant un intérêt historique et artistique.* — La Chambre des députés a voté le 14 avril, sur le rapport de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut et député de la Savoie, l'unique article de loi qui suit :

« Lorsque l'Administration des Beaux-Arts estime que la conservation ou la sécurité d'un objet classé appartenant à un département, à une commune ou à un établissement public est mise en péril et que la collectivité propriétaire ne veut ou ne peut pas prendre immédiatement les mesures jugées nécessaires par l'Administration pour remédier à cet état de choses, le ministre des Beaux-Arts peut ordonner d'urgence, par arrêté motivé aux frais de son administration, les mesures conservatoires utiles, et même, en cas de nécessité dûment démontrée, le transfert provisoire de l'objet dans un trésor de cathédrale, s'il est affecté au culte, et, s'il ne l'est pas, dans un musée ou autre lieu public national, départemental ou communal, offrant les garanties de sécurité voulues, et autant que possible situé dans le voisinage de l'emplacement primitif.

Dans un délai de trois mois, à compter de ce transfert provisoire, les conditions nécessaires pour la garde et la conservation de l'objet dans son emplacement primitif devront être déterminées par une Commission réunie sur la convocation du préfet et composée : 1° du préfet, président de droit ; 2° d'un délégué du ministre des Beaux-Arts ; 3° de l'archiviste départemental ; 4° de l'architecte des monuments historiques du département ; 5° d'un président ou secrétaire de société régionale, historique, archéologique ou artistique, désigné à cet effet pour une durée de trois ans, par arrêté du ministre des Beaux-Arts ; 6° du maire de la commune ; 7° du conseiller général du canton.

La collectivité propriétaire pourra, à toute époque, obtenir la réintégration de l'objet dans son emplacement primitif, si elle justifie que les conditions exigées y sont désormais réalisées.

Cette loi est tout à fait nécessaire depuis la loi de Séparation. Il y a des milliers d'objets d'art dont les municipalités se sont trouvées propriétaires et qui demeurent exposés à la dégradation, à la dilapidation et surtout au vol. En attendant le vote du grand projet de loi sur les monuments historiques dont nous avons déjà dit un mot, il était indispensable d'adopter immédiatement des mesures efficaces.

Congrès archéologique de France. *78e Session, tenue à Reims.* — Le prochain Congrès archéologique doit s'ouvrir cette année à Reims le lundi 19 juin pour se terminer le mercredi 28. Les congressistes visiteront successivement : Monuments de Reims et de Laon, église de Mont-Notre-Dame, église de Lhuys et château de Fère, église et château de La Ferté-Milon, église de Courmelles, château de Septmonts, château de Coucy, églises de Saint-Thierry, Hermonville et Cauroy, près Reims, monuments de Soissons, église de Vailly, églises de Chivy, Nouvion-le-Vineux et Urcel, abbaye de Longpont, églises et châteaux de Braine et Bazoches, monuments de Châlons, etc.

Le guide, rédigé par MM. E. Lefèvre-Pontalis, L. Demaison, H. Jadart et L. Broche, sera distribué aux membres du Congrès dès leur arrivée à Reims. Les séances consacrées aux lectures des mémoires archéologiques auront lieu le soir, les lundi, mardi, jeudi et samedi, 19, 20, 22 et 24 juin.

Ambazac (Corrèze). — La célèbre châsse d'Ambazac, qui séjourne depuis près de trois ans à Limoges, va revenir à Ambazac. Elle sera replacée dans l'église, mais elle n'occupera plus l'emplacement qu'elle avait jadis, c'est-à-dire le tabernacle du petit autel dédié à saint Etienne de Muret. Elle sera mise, vers le milieu du bas-côté sud de la nef, dans un renfoncement de la muraille actuellement occupé par un confessionnal et conservée dans un coffre-fort. Une grille très solide fermera toute l'ouverture du mur. Espérons que cette fois elle n'aura plus rien à craindre des fameux rats d'église !

Angers. La restauration de la galerie des Chevaliers (XVIe s.), qui couronne la façade de la cathédrale d'Angers, vient d'être entreprise. Les statues qui la décorent à l'extérieur sont tellement rongées qu'il faudra remplacer les personnages et refaire presque entièrement les dais qui les surmontent.

Avignon. *Exposition d'Art provençal.* A l'occasion du centenaire du Musée Calvet, une exposition d'artistes provençaux a été organisée, comme nous l'avons annoncé, dans la grande chapelle du Palais des Papes d'Avignon. M. Joseph Girard, conservateur du Musée Calvet, a bien voulu donner aux lecteurs de la *Revue* une idée d'ensemble de la partie rétrospective de cette exposition.

« Le XVe siècle y est représenté par une miniature, *La Fuite en Egypte*, provenant d'un manuscrit de l'église Saint-Siffrein de Carpentras, et par une peinture sur bois assez délabrée, *La Vierge portant l'Enfant Jésus entre saint Jacques et un saint évêque*. Ce panneau doit être sans doute attribué à un de ces artistes de la fin du XVe siècle, qui ont fait l'objet de savantes recherches de la part de l'abbé Requin. C'est également grâce aux travaux de cet éminent érudit que l'on connaît les artistes avignonais du XVIe siècle dont on a pu réunir quelques œuvres intéressantes au Palais des Papes. Les hasards d'une existence nomade les amenaient à Avignon, où ils séjournaient plus ou moins longtemps. Le plus connu d'entre eux est Simon de Châlons.

Ce peintre, d'origine champenoise, — il est probablement né à Mailly (Marne), — était établi à Avignon, non pas de 1545 à 1585, comme l'a prétendu M. Paul Achard et comme tout le monde l'a affirmé depuis, mais au moins de 1531 à 1561, ou au plus tard 1562. Entré dans l'atelier du peintre avignonais Henri Guigo ou Guigonis, dont il épousa plus tard la veuve, Simon de Châlons perdit vite, au contact des Italiens, les bonnes traditions de son éducation bourguignonne. Il est surtout connu par trois tableaux du Musée Calvet : *L'Enfant Jésus jouant avec d'autres enfants* (1543), *L'Adoration des Bergers* (1548) et la *Descente de Croix* (1550), ainsi que par une autre *Adoration des Bergers* provenant des Dominicains et conservée dans l'église Saint-Pierre d'Avignon. On a exposé au Palais des Papes un panneau peint par cet artiste et appartenant à une collection particulière. *La Vierge* y est représentée *avec l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste* ; à gauche, la signature SIMON M PINXIT,

avec la date 1553, accompagne un cartouche décoré des armoiries de la famille de Rhodes : « de gueules, à la roue d'or, à six rayons ». A côté de ce tableau, on a placé une *Adoration des Mages* appartenant à la Confrérie des Pénitents blancs. Cette œuvre, attribuée à Simon de Châlons, est sûrement de son époque et peut avoir été exécutée, sous son inspiration, par un de ses élèves.

D'autres petits maîtres locaux, venus après Simon et comme lui de pays lointains, ont été groupés autour de ce devancier. Tel est Just de Has ; ce peintre flamand, fixé à Avignon en 1585, est représenté par une *Sainte Famille*, dont le coloris est agréable. La signature porte : IUST D : HAS FLADER.

Tel est aussi Quentin Varin, peintre picard, qui travailla à Avignon de 1597 à 1600, dans l'atelier de Pierre Duplan. On a exposé de lui une *Sainte Famille*, peinte en 1600 pour Jean-Baptiste Siroque, bourgeois d'Avignon, et signée : *Q. VARIN PINXIT*. Tel est encore le naïf et maladroit Guillaume Grève, né à Emden, dans la Frise orientale. Il a vécu à Avignon de 1613 à 1639 et on lui attribue une *Adoration des Bergers* de la collection de M. l'abbé Requin.

Au XVIIe siècle, le centre artistique se déplaçant, c'est à Aix que vont se fixer les artistes étrangers. Le brugeois Finsonius, appelé par Peiresc, y peint, de son bienfaiteur et ami, un beau portrait qu'encadrent deux œuvres de son brillant élève, Laurent Fauchier : *Portrait d'un abbé et portrait de Marc de Bandueyn*, prédicateur du roi.

L'œuvre prodigieuse de Pierre Puget, qui domine tout le XVIIe siècle provençal, méritait d'être rappelée dans une manifestation telle que celle dont nous parlons. A défaut d'un de ces marbres auxquels son ciseau donnait la vie, on s'est contenté d'exposer un beau portrait attribué au Maître et où se reflète l'âme tourmentée de ce génie puissant.

La brillante dynastie des Mignard et des Parrocel est représentée par quelques bons tableaux religieux et de beaux dessins. Il faut citer ainsi une *Annonciation* de Nicolas Mignard, dessin à l'encre de Chine, étude pour un tableau conservé à la cathédrale d'Avignon. On attribue également à ce peintre une intéressante peinture sur cuivre représentant *Deux Anges offrant des fleurs et des fruits à l'Enfant Jésus*. Je dois signaler encore une *Sainte Famille*, grande et belle composition de Joseph Parrocel, et une délicieuse esquisse du même, *Scène de la vie de saint Dominique*. Pierre Parrocel fait aussi très bonne figure, grâce à un aimable portrait de femme et à une sanguine, où l'artiste a reproduit ses propres traits.

Les peintres du XVIIIe siècle ont été mis également à contribution. Verdussen, le dernier flamand qui ait travaillé à Avignon et à Marseille, est représenté par un paysage ; J.-B. Van Loo, par trois portraits d'une belle ampleur de style ; Daudre-Bardon, par deux esquisses où l'on reconnaît la science et l'agréable coloris de ce peintre aixois ; Françoise Duparc, par une *Tricoteuse* et une *Vieille* dont l'art sobre, harmonieux et délicat rappelle la palette exquise de Chardin.

Deux maîtres de la fin du XVIIIe siècle, l'un avignonais, l'autre carpentrassien, occupent une belle place tant par le nombre que par la qualité des œuvres exposées. On peut ainsi admirer dans plusieurs marines de Joseph Vernet, une composition savante, une grande noblesse de style et un effort tout nouveau pour se rapprocher de la nature, mieux observée et mieux rendue.

Quant à l'admirable Duplessis, dont la gloire mieux étudiée grandit de jour en jour, il est représenté par plusieurs œuvres de premier ordre : le *portrait de Péru*, ceux *de Franklin, d'un officier, d'une dame, de l'abbé Jourdan, de l'abbé de Véri, du chanoine d'Aymar*. Les deux premiers surtout sont des merveilles. Rarement, le grand portraitiste a rendu avec autant de vérité, de probité, de réalisme honnête, les modèles qu'il avait sous les yeux. Quel art sincère et profond, et quelle science malgré la simplicité du modelé et la sobriété de la couleur, quelle finesse et quelle sûreté dans le dessin ! L'artiste a su mettre dans chacun de ces portraits une force d'expression et une intensité de vie extraordinaires.

Le XIXe siècle est représenté par quelques œuvres remarquables de Granet, de Constantin, de Logier, de Papety, de Gustave Ricard *(Portrait du peintre Loubon, portrait de l'auteur, tête d'étude)*, de Monticelli, et des grands paysagistes du milieu du siècle. La grande révolution qui a transformé, vers 1830, l'art du paysage français, a trouvé en Provence un adepte d'un talent supérieur, Charles Loubon. Plusieurs œuvres de ce maître ont été réunies au Palais des Papes : la célèbre *Vue de Marseille, prise aux Aygalades, un jour de marché*, les *Menons de la brou*, la *Route d'Antibes à Nice* et quelques études où il y a de la vérité, du mouvement et de la vie. A côté de lui, sont groupés ses élèves et ses émules : Paul Guigou et Grésy, ces deux bons paysagistes, Engalière, représenté par une seule œuvre, mais de premier ordre, la *Vue de Grenade*, prêtée par le Musée de Marseille, Aiguier dont le *Paysage maritime au soleil couchant* rappelle l'art somptueux de Claude Lorrain.

Dans la section de gravure, on a réuni quelques planches de l'avignonais Louis David, qui illustra *L'Auguste Piété de la Maison de Bourbon*.

Signalons aussi les curieux dessins exécutés à Rome par Nicolas Mignard, d'après les peintures d'Annibal Carrache du palais Farnèse, et gravés à Avignon, en 1637. Ces gravures reproduisent deux scènes de l'histoire de *Théagène et Chariclée* qui, traitée en frise décorative par Nicolas Mignard lui-

même, ornait, au dire de Mgr Dunoyer, les salons de l'hôtel de Montréal, à Avignon.

Les objets d'art sont en petit nombre, mais tous de premier choix. Contentons-nous de citer quelques maquettes et statuettes de Bernus et de Jean Péru, deux sculpteurs locaux peu connus, mais d'un mérite appréciable ; des bois sculptés, parmi lesquels un magnifique chiffre-monogramme ; quelques beaux meubles ; un Christ d'ivoire attribué à Jean Guillermin, l'auteur du célèbre Christ des Pénitents noirs d'Avignon ; le beau trône de D.-M. d'Inguimbert, évêque de Carpentras ; deux calices ; un bénitier en bronze ciselé ; une curieuse broderie représentant saint Laurent ; deux bannières de confréries, celle de la confrérie de Saint-Bénezet, d'Avignon (1734), et celle de la confrérie du Saint-Esprit, de l'Isle-sur-Sorgue, etc. »

J. Girard.

Cavaillon (Vaucluse). — La municipalité a voté, malgré l'opposition de l'Administration des Beaux-Arts, la démolition d'une porte rebâtie au XVIIIe siècle, qui était le seul reste des anciens remparts de la ville. Voilà encore un bel exemple de vandalisme à signaler.

Chantilly (Oise). — L'Institut a reçu notification d'un legs de Mme Augustine Collin, destinant au Musée Condé un intéressant tableau de l'école flamande représentant la *Flagellation du Christ*.

Charlieu. (Loire). La Commission des Monuments historiques s'est enfin décidée à acheter le cloître des Cordeliers de Charlieu, dont nous avions annoncé la démolition partielle dans notre numéro de novembre-décembre (p. 430). Elle a eu, en cette circonstance le concours de la Société des Amis de Charlieu, présidée par le Dr Barbat.

Cléry (Loiret). — M. Jarry a retrouvé le devis des travaux exécutés en 1545 pour les fortifications du cloître de la Collégiale de Cléry. Les courtines et les tours furent achevées en 1546. Les portes ont été détruites à la Révolution. (*Bull. de la Soc. hist. et archéol. de l'Orléanais*, 1910, p. 405-419, pl.)

Courtenay (Loiret). — L'église de Courtenay a été classée parmi les monuments historiques, malgré le vote du conseil municipal, qui s'opposait au classement.

Dijon. — La ville de Dijon vient, grâce à une subvention ministérielle, d'acquérir une maison historique et ornée bien connue des étrangers : la maison dite « des Carmélites ». Nous avons annoncé l'an dernier, qu'elle s'était rendue aussi acquéreur d'une belle échauguette de la Renaissance. L'administration municipale de Dijon mérite donc d'être louée pour ces deux actes intelligents.

Goussainville (Seine-et-Oise). — Le Comité des sites et monuments du Touring Club de France a demandé le classement parmi les monuments historiques de l'église de Goussainville.

Hermes (Oise). — La question de la restauration et du classement de l'intéressante église de Hermes reste toujours en suspens. Les architectes ont déclaré qu'il n'y avait rien à craindre pour la sécurité des habitants, si, on consolidait les arcs du carré du transept. Bon nombre de personnes du pays ont offert des fonds pour la réparation du clocher, mais on a paru dédaigner leur geste généreux. La municipalité se refuse au classement, parce qu'elle veut pouvoir alléguer que le mauvais état du bâtiment menace la sécurité publique, puis, sans doute, faire sauter la tour et détruire ainsi l'église. L'Etat aurait le droit de contraindre la commune de Hermes à subir le classement ; il lui suffirait de se pourvoir devant le Conseil d'Etat, comme le lui permet la loi sur les monuments historiques. Mais le service des Beaux-Arts ne paraît guère prendre à cœur de défendre une église dont l'intérêt artistique est indéniable. Et puis n'y a-t-il pas aussi des questions de politique ?

Mont-Saint-Michel. — Dans sa deuxième séance du 30 mars dernier, la Chambre des députés a adopté un amendement présenté par MM. Jules Roche, Beauquier, Escudier, Joseph Ménard, Dubarle, Deschanel et Joseph Reinach, tendant à l'ouverture de la digue du Mont-Saint-Michel et voté à cet effet un crédit de 6.000 francs.

Comment va-t-on employer ce crédit ? Il est à craindre que le but ne soit pas encore atteint de si tôt. « Le ministère des travaux publics, a dit M. Dujardin-Beaumetz lui-même, nous a déclaré qu'il était *tout prêt à étudier la question* de la coupure de la digue de la Roche-Torin et de la digue insubmersible. Je n'ai pas besoin de vous dire que le service des Beaux-Arts s'associe absolument à toutes les considérations d'art qui ont été invoquées, mais vous comprendrez que *je ne puis pas engager d'une manière complète le gouvernement* sur cette question, puisqu'il faudrait pour cela, l'avis de M. le ministre des travaux publics et celui de M. le ministre des finances.

Les 6.000 francs serviront sans doute à payer les études, longues et laborieuses ! des fonctionnaires du ministère des travaux publics et il est bien probable que l'an prochain la question n'aura pas été résolue dans le sens tant souhaité. On émettra encore des vœux ; on prononcera de belles paroles et ce sera tout. L'affaire du Mont Saint-Michel est une de celles où se montrent de la façon la plus affli

geante l'indifférence et l'impuissance des pouvoirs publics.

Oise. Le Comité des sites et monuments du Touring Club de France a décidé de proposer pour le classement parmi les monuments historiques les églises d'Autrèches (XIIIe s. et Renaissance beau clocher et crypte) ; Parnes (XIIe, XIIIe et XVe s., beau portail avec sculptures du XVe s.), Hermes (XIIe et XVIe s., vitraux et fonts baptismaux du XVIe) et Venette (XIIIe et XVe s., beau clocher).

Paris. — La Ville de Paris va consacrer à la restauration de ses églises les plus menacées une somme d'environ 600.000 fr., prélevée sur la première fraction de l'emprunt pour les grands travaux. C'est la première application du nouveau régime résultant de l'abrogation du Concordat : il s'agit d'édifices religieux présentant un intérêt artistique : Saint-Etienne du Mont, monument classé, et Saint-Sulpice, la Madeleine, Saint-Vincent-de-Paul, Saint-Bernard (de la Chapelle), pour lesquels existe une demande de classement.

Ecole militaire. — La chapelle de l'Ecole militaire, qui sert aujourd'hui de dépôt pour les effets d'habillement et d'équipement, est fort difficile à visiter à l'heure actuelle. Il serait très facile, comme on le faisait remarquer récemment, de la rendre accessible au public et de la débarrasser de tout ce qui l'encombre : de plus il ne serait nullement nécessaire de la réparer ni de ravaler les murs. Espérons que le ministère de la guerre voudra bien combler, comme pour le donjon de Vincennes, le vœu légitime qui vient d'être formulé.

Musée du Louvre. — Le comte Isaac de Camondo, vice-président de la Société des Amis du Louvre, un des amateurs les plus éclairés de notre temps, a légué en mourant au Musée du Louvre ses merveilleuses collections. C'est un des dons les plus considérables qu'aura reçus le Musée par la qualité et le nombre des œuvres comme par leur variété. La série du XVIIIe siècle est admirable (tapisseries, bronzes, meubles, pendule des Trois Grâces de Falconet, tableaux, pastels, dessins, etc.). Celle du moyen âge et de la Renaissance (tableaux, sculptures et meubles) n'est guère moins intéressante ; on y remarque notamment un remarquable *saint Georges*, en bois doré, et une plaquette de Donatello. Enfin la collection des peintures modernes apportera à notre grand musée un enrichissement considérable.

Le Conseil des musées nationaux a décidé d'installer la collection de M. de Camondo dans les galeries de l'aile Sud des Tuileries qui avoisinent le pavillon de Flore. Ces galeries seraient divisées en plusieurs salles, de manière à présenter les objets de la collection dans leur cadre d'époque, suivant le désir exprimé par M. de Camondo.

Nous indiquerons, à nos lecteurs, dès que cela nous sera possible, les œuvres qui peuvent les intéresser tout particulièrement.

— Les Salles de la Renaissance ont reçu récemment la statue gisante de Catherine de Médicis, œuvre de Girolamo della Robbia, qui avait été destinée à la chapelle funéraire, jamais terminée, des Valois à Saint-Denis et qui, après diverses vicissitudes, avait été reléguée dans un coin obscur de l'Ecole des Beaux-Arts, à l'entrée de la chapelle qui conserve encore aujourd'hui plusieurs épaves du musée de Lenoir. Cette œuvre a pris place à côté de la maquette de la statue gisante de Henri II, destinée aussi à la chapelle des Valois.

M. André Michel a raconté récemment, dans le *Journal des Débats* (4 avril), l'histoire de cette statue que Girolamo della Robbia (+ 1566) ne put achever. Germain Pilon en exécuta une autre et l'œuvre de Robbia fut reléguée dans le Magasin du Roi, au Louvre, où Lenoir alla l'y prendre pour la faire figurer au Musée des Petits-Augustins.

— Le département des objets d'art vient de s'enrichir d'une magnifique tapisserie des Flandres, achetée sur le reliquat du legs Seguin et provenant de la collection de M. Charles André, architecte. C'est une composition allégorique et de sujet profane, *Vénus et Cupidon*, rappelant par le style les tentures célèbres de la couronne d'Espagne et fabriquée comme elles, au commencement du XVIe siècle, dans un atelier bruxellois. Cupidon présente à Vénus les amants que ses traits ont blessés. La déesse est une dame flamande, sérieuse et modeste, cachant sous l'ample jupe et sous le lourd manteau toutes les beautés de son corps. Autour d'eux, enlacés ou couchés parmi les fleurs d'une prairie, Adam et Eve (vêtus, ce qui est à noter), Neptune et Amphitrite, Samson et Dalila, David et Bethsabée, Salomon et Idolatria (personnifiant peut-être la reine de Saba). Sur une banderole on lit : *Omnia præterevunt, præter amorem Dei.* Tout passe, hors l'amour de Dieu.

Rappelons que le Louvre avait déjà deux belles tentures profanes, *David et Abigaïl, la Fille de Jephté ; Vénus et Cupidon* les surpasse de beaucoup. C'est, avec *le Jugement dernier* offert par les Amis du Louvre, la plus précieuse tapisserie bruxelloise que possède maintenant le musée. Voy. *Les Musées de France*, 1911, p. 18-19, pl.

Musée de Cluny. — Le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, au nom de l'Etat, est autorisé à accepter, pour le musée de Cluny, les objets ci-après désignés, légués audit musée par Mme de Chambine, veuve Lasseux :

1° Trois aiguières en faïence persane ;

2° Quatre volets de fenêtre portant chacun quatre vitraux suisses du XVIIe siècle ;

3° Une pente en drap brodée en soies de couleur, sur fond noir, travail du XVIIe siècle ;

4° Un émail peint de Limoges, XVe siècle ;

5° Six émaux de Limoges, formant série, XVIe siècle ;

6° Une figure d'applique, Christ provenant d'une croix, Limoges, XIIIe siècle ;

7° Une *Pieta*, entourée des emblèmes de la Passion, bois et cuivre émaillé.

Musée Carnavalet. — Le Musée Carnavalet vient de s'enrichir d'une très curieuse enseigne de Paris, celle de l' « Orme Saint-Gervais », qui se voyait autrefois sur la maison n° 20 de la rue du Temple. Elle rappelle l'Orme qui se trouvait avant la Révolution devant l'église Saint-Gervais et sous lequel on rendait la justice.

Pernes (Vaucluse). — Le Comité des sites et monuments du Touring Club de France a demandé le classement parmi les monuments historiques des fortifications, portes, fontaines et monuments anciens de la ville de Pernes.

Poitiers. — Nous avons appris, avec un vif regret, la mort du R. P. Camille de la Croix, le célèbre jésuite archéologue, né en 1831, questeur de la Société des Antiquaires de l'Ouest, chevalier de la Légion d'honneur, décédé à Poitiers. On sait qu'il s'était fait un nom par ses travaux de haute érudition, parmi lesquels nous rappellerons : *Hypogée martyrium de Poitiers* (1883) ; *Mémoire archéologique sur les découvertes d'Herbord, dites « de Sanray »*, lu à la Sorbonne dans la Réunion des Sociétés savantes de Paris (1883) ; *Cimetières et sarcophages mérovingiens de Poitiers* (1887) ; *Monographie de l'hypogée martyrium de Poitiers* (1890) ; *Les Fouilles archéologiques de Saint-Maur-de-Glanfeuil* (1899), etc.

Puy (Le). — Parmi les dépendances de la cathédrale du Puy, il y a une chapelle très curieuse, dite de Saint-Jean, qui remonte peut-être au Ve siècle et qui servit de baptistère unique aux paroisses de la ville jusqu'à la Révolution. Cet édifice présentait originairement à la seconde travée une voûte très curieuse, sorte de coupole à six pans établie d'après un procédé insolite. La voûte primitive détruite par un tremblement de terre en 1427 a été remplacée par une seconde, mais on en a retrouvé nettement les traces au cours des travaux entrepris actuellement.

« La cuve baptismale ancienne, écrit un correspondant du Puy, se trouve dans une niche ouverte dans le mur septentrional ; elle a extérieurement une forme pyramidale. Elle est accostée d'une piscine et mesure dans sa plus grande largeur 2 m. 20, y compris la piscine ; en plan, elle présente à l'intérieur l'image d'un quatre-feuilles mesurant 1 m. 26 dans un sens et 0 m. 84 dans l'autre. On remarque sur le rebord un animal sculpté, sorte de serpent ou de salamandre d'aspect très barbare. »

On a découvert récemment, dans la même chapelle, les restes d'une grande peinture murale qui paraît représenter la *Mise au Tombeau de la Vierge* et qui date, dit-on, du XIe siècle. Ce serait un des plus anciens spécimens de décorations picturales de la région. Dans un magnifique ouvrage que nous aurons occasion d'analyser dans la *Revue*, et qu'a publié tout dernièrement M. Léon Giron (*Les peintures murales du département de la Haute-Loire*), nous trouvons la description et la reproduction de peintures du XIe siècle (plutôt du XIIe, il nous semble), conservées aussi dans la cathédrale du Puy et qui figurent, entre autres sujets, *saint Michel* et le *Jugement de Salomon*.

Roubaix (Nord). — A l'occasion de l'Exposition internationale du Nord de la France, qui vient de s'ouvrir, la ville de Roubaix a organisé une exposition rétrospective intéressant les arts dans les Flandres françaises après les conquêtes de Louis XIV. L'une des deux sections est consacrée à l'archéologie régionale et aux arts somptuaires particuliers aux Flandres françaises. Nous aurons occasion d'entretenir nos lecteurs de cette nouvelle manifestation artistique.

Rouen. — A l'occasion du Millénaire de la Normandie, la Bibliothèque municipale de Rouen offrira aux congressistes une exposition rétrospective comprenant des manuscrits (miniatures, livres de chœur avec ou sans notation musicale, albums amicorum, chartes, bulles, etc.), des livres imprimés, des reliures, des variétés typographiques (thèses, affiches, brevets, diplômes, calendriers, etc.), ainsi qu'une collection de sigillographie et de numismatique. M. Loriquet, conservateur, a fait appel aux collectionneurs pour compléter les lacunes que peuvent présenter les collections de la Bibliothèque.

— La grande rose de la façade occidentale de la cathédrale est encadrée, derrière le buffet d'orgues du XVIIe siècle, d'un décor architectural et sculptural du XVIe siècle, dû à Rouland le Roux. A la hauteur de la galerie, à droite et à gauche, on avait remarqué depuis longtemps deux curieuses figures du XIVe siècle représentant *Adam* et *Eve*.

Mais par suite de leur emplacement, rendu inaccessible par le voisinage des boiseries de l'orgue et presque privé de lumière, il avait été jusqu'à présent fort difficile de bien voir ces statues ou de les photographier. M. Enlart avait exprimé plusieurs fois le désir de les faire mouler, mais le travail aurait été très coûteux et aurait exigé le déplacement de la plupart des tuyaux d'orgue.

Actuellement, il n'en est plus de même. Profitant de la restauration et de la réfection actuelle des grandes orgues, M. Emile Auvray, architecte-inspecteur des édifices diocésains, a fait descendre et déposer ces deux statues, qui sont provisoirement placées dans la belle salle romane du rez-de-chaussée de la tour Saint-Romain.

Adam et Ève sont complètement nus. Il semble que ces figures aient servi de modèles aux deux statues de la tour de Beurre si populaires (XVIe s.). Elles sont dans un parfait état de conservation : on aperçoit même encore quelques traces de peintures, notamment dans les pupilles des yeux qui sont figurées. Elles étaient tenues par des crampons dans des niches dont les dais sont du XIVe siècle, mais dont les bases sont du XVIe siècle, ce qui donne à croire qu'elles ont été déjà déplacées.

Les mouleurs du Musée du Trocadéro sont venus prendre des répliques de ces intéressants morceaux de l'art du moyen âge.

Saint-Guilhem-du-Désert (Hérault). — Des négociations sont actuellement poursuivies entre le service des Beaux-Arts et la municipalité de Saint-Guilhem-du-Désert en vue de la cession, à la commune, d'une bande de terrain de 2 mètres de largeur, de façon à reporter d'autant vers le midi l'école qui doit être construite à proximité de l'abside de l'église abbatiale (monument historique). Cette combinaison ne donne qu'une satisfaction partielle au vœu du Comité. Le monument et le site font un tout dont on ne saurait détruire l'harmonie. Pour respecter l'un et l'autre, il faut de toute nécessité que l'école soit édifiée sur un autre lieu. Des démarches seront faites dans ce sens.

Saint-Sylvain (Corrèze). — M. Fages a fait connaître dans une note de la chronique du *Bulletin monumental* le sort qu'on vient de faire subir au clocher de Saint-Sylvain, heureusement décrit soigneusement par lui en 1907. Sur cette tour du XIIe siècle, subsistaient encore des hourds du XVe, qu'on n'a eu aucun scrupule à détruire. Le clocher a été abaissé de 7 mètres et supporte maintenant une banale toiture à quatre pans. La municipalité avait chargé un fonctionnaire des ponts et chaussées de remettre en état le haut de la tour et voilà le résultat auquel on est parvenu.

Sens (Yonne). — Par décret en date du 14 février sont affectés à l'Administration des Beaux-Arts, comme dépendances de la cathédrale et du palais synodal à Sens, les immeubles ci-après, faisant partie de l'ancien palais archiépiscopal : 1° le passage dit de la cathédrale, qui relie ce monument à la grande rue, avec les grilles Louis XIV qui limitent ledit passage ; 2° la portion Ouest de la cour de l'archevêché, comprise entre le palais synodal et le passage précité ; 3° les bâtiments situés entre cette portion de cour et la grande rue ; 4° une zone de 8 mètres de largeur environ à prélever, d'une part, sur la portion Est de la même cour, d'autre part, sur le jardin de l'archevêché ; 5° le sol du petit bâtiment contigu à la grande sacristie et qui sera supprimé ; 6° la chapelle de l'archevêché sise au-dessus de la grande sacristie de la cathédrale.

Le grand escalier de l'archevêché n'est pas compris dans l'affectation ; il sera simplement grevé d'une servitude de passage en tant qu'il dessert les annexes de la cathédrale, notamment la chapelle de l'archevêché désormais incorporée à la cathédrale.

Soudeilles (Corrèze). — L'histoire du vrai et du faux buste-reliquaire de saint Martin n'est pas encore éclaircie. La question a été soulevée à la Chambre. On a entendu M. Delmas, député, raconter l'affaire à sa manière et revendiquer hautement sa part de collaborateur dans l'opération.

L'instruction actuellement ouverte pourra sans doute faire découvrir à quelle date le vrai chef fut vendu et remplacé par un faux, et comment on simula la vente de ce faux, le jour où la substitution fut découverte. Mais où en est cette instruction ? Elle suit son cours, a répondu M. Dujardin-Beaumetz. Il est bien permis de penser qu'elle s'endort et n'avance pas. Ce qu'on demande, c'est que toutes les responsabilités soient découvertes, établies, et qu'une sanction énergique décourage ceux qui voudraient imiter les traficants de Soudeilles.

Nous venons d'apprendre que le vrai buste de saint Martin, qui se trouvait dans la collection Pierpont-Morgan, vient d'être rendu à la France par ce riche amateur américain. On ne saura trop louer ce beau geste de libéralité.

Vincennes. — Au cours de la discussion du budget de la Guerre, M. Ch. Deloncle, député de la Seine, a demandé à la Chambre la désaffectation du Donjon de Vincennes et le dégagement des salles encombrées d'armes et de harnachements.

Aux applaudissements de la Chambre, le Ministre de la Guerre a déclaré que la direction du Génie s'était mise d'accord avec celle de l'Artillerie et que le Donjon allait être désaffecté.

Comme le disait fort bien M. Hallays, maintenant que le donjon est sauvé, les *Amis de Vincennes* vont avoir à le protéger contre les restaurations et les restitutions. Il serait sans doute suffisant de nettoyer les salles et de les ouvrir au public. L'édifice est très intéressant par son architecture, par ses restes de sculpture et par les inscriptions dont les prisonniers ont jadis couvert ses murailles. Le plus sage est de laisser les salles inoccupées et de ne point en faire un musée, comme on l'a déjà proposé.

V. Bouillet.

ALLEMAGNE

Berlin. Les remaniements opérés dans le Musée de l'empereur Frédéric sont maintenant terminés. Le système qui consiste à rassembler des sculptures et des peintures dans un seul et même endroit et à y intercaler des pièces de mobilier a été appliqué à quatre salles plus étendues. Il en résulte un repos pour le visiteur, qui peut ainsi étudier alternativement diverses branches de l'art. Les œuvres d'art, loin d'en avoir souffert, ont de la sorte beaucoup gagné de même que l'ensemble lui-même.

La salle de Rembrandt, dont l'aménagement a été déjà ici examiné, vient de s'enrichir d'une œuvre nouvelle. Le musée de l'empereur Frédéric a reçu, à titre de prêt, de M. Koppel une œuvre remarquable de Rembrandt, datant de la première époque de la vie de l'artiste et représentant *l'Enlèvement d'Europe*. Dans les nuances du puissant coloris se manifestent encore les rapports du maître avec les peintres de la petite Ecole de Leyde. Par contre, la composition, large et puissante, dénote déjà cette grandeur et cette variété qui sont propres aux œuvres du maître mûrement étudiées. En comprenant ce précieux tableau, le Musée possède présentement 27 œuvres de Rembrandt, parmi lesquelles on rencontre des chefs-d'œuvre se rattachant à presque toutes les différentes manières du maître.

CONRAD WITZ — L'ANNONCIATION (Musée germanique de Nuremberg.)

Le grand événement de la vente de la collection Lanna (21-28 mars) n'a pas échappé à la Direction, qui a fait une heureuse acquisition. Pour le prix de 30.500 marks, elle a acheté un petit relief de Hans Leinberger *(fig.)*. Ce petit travail délicat représente une *Descente de Croix* et doit avoir été exécuté en 1520. Du maître, nous savons seulement qu'entre 1516 et 1530 il était au service du duc Louis X de Bavière à Landshut et à Moosburg, près de Munich. Son œuvre capitale est l'autel de Moosburg. Outre cette récente acquisition, le Musée de l'Empereur Frédéric possède encore de cet artiste remarquable une *Lamentation sur le Corps du Christ*. Cf. Habich, *Hans Leinberger, der Meister des Moosburger Altars. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. I, 1906, p. 119.)

Cologne. — M. Alfred Neveu du Mont a donné au Musée Wallraf-Richartz une série de peintures de l'ancienne école de Cologne, avec des représentations de la *Légende de saint Géréon*. Au point de vue du style, les tableaux rappellent sans hésitation aucune le « maître de Saint-Sévérin ». Jusqu'ici les historiens de l'art n'ont guère eu l'occasion de s'occuper de cet ensemble iconographique de grande valeur.

Francfort-sur-le-Mein. — Le Musée Städel de Francfort a reçu, à titre de prêt, du baron A. von Holzhauzen, sa grande et très célèbre collection

de tableaux. Il s'agit d'un ensemble de tableaux religieux de Lucas Cranach, Uffenbach, et surtout d'une série de portraits de familles dont plusieurs remontent à une époque très éloignée.

— Des travaux de déblaiement ont amené la découverte des fondations de la chapelle de l'ancien couvent des « Nonnes blanches » et de plusieurs statues gothiques en stuc peint et orné de dorures, ainsi qu'une statue d'évêque, en grès, du XIVe siècle.

Carlsruhe. — La collection de tableaux de Carlsruhe, de tout premier ordre, comme on sait, a été enfin l'objet d'un remaniement complet. Par suite de l'achèvement d'une aile du bâtiment, on a pu présenter d'une façon très claire les œuvres qui étaient entassées jusqu'ici. Toutefois les œuvres grandioses de Mathias Grünewald sont, dans la nouvelle disposition, moins en valeur que précédemment.

HANS LEINBERGER — [illegible]

Nuremberg. — C'est au Musée de Nuremberg que se trouve le curieux tableau dont nous avons parlé dans notre dernier article (*Revue*, 1910, p. 437). Il s'agit de la récente acquisition d'une œuvre de Conrad Witz par le Musée germanique. C'est un grand panneau représentant l'*Annonciation* qui, d'après ses dimensions, appartient au même retable d'autel que le fragment possédé par le musée de Bâle : la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne*. On a toujours considéré Witz comme soumis à l'influence artistique de l'école flamande : c'est très vrai, mais, dans ce tableau récemment découvert, Witz se présente comme un artiste qui veut témoigner d'une conception artistique propre. Si l'on compare les scènes de l'Annonciation qui ont été peintes dans les Flandres, par les Van Eyck, Rogier van der Weyden et le Maître de Flémalle, avec celle que nous reproduisons ici, on constate bien des rapports frappants et indéniables, mais l'artiste a su mettre ici une note personnelle. Witz n'a pas cherché à appliquer scientifiquement les lois de la perspective, il a représenté un intérieur tout à fait semblable à ceux des peintres flamands de la même époque et qui même les surpasse par l'intensité et la profondeur. Le panneau a été repeint en différents endroits. On a retouché entièrement le visage de la Vierge et les vêtements des deux figures, tout en conservant le dessin primitif. L'œuvre doit dater de 1440.

Victor WALLERSTEIN

ESPAGNE

Museum est le nom d'une nouvelle revue d'art récemment parue à Barcelone et qui se rapportera à tout ce qui a trait à l'art espagnol ancien et moderne, dans toutes ses manifestations.

Dans le troisième numéro a paru un bel article qui peut intéresser les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*. C'est une étude sur l'Art de la Flandre dans ses rapports avec Valence, due à M. J. Tramoyeres Blasco, critique éminent, qui porte surtout ses recherches sur l'ancienne peinture espagnole. L'auteur y fait remarquer les relations artistiques de tout genre, entre les deux pays, et surtout au XVe siècle dans le domaine de la peinture. Un assez grand nombre de tableaux originaires de la Flandre se sont conservés à Valence. L'un d'eux, qui n'avait pas été étudié jusqu'ici, attire surtout l'attention de M. Tramoyeres.

Il décorait autrefois la chapelle de l'Hôtel-de-Ville et avait été acquis en 1494, d'après un document du *Manual de Concells* ou livre des procès-verbaux des séances tenues par les Experts et les Conseillers municipaux. En 1859-1860, on démolit l'Hôtel-de-Ville et alors le tableau fut transféré au couvent des sœurs de Saint-Grégoire où il resta jusqu'à l'année 1901. Depuis cette date, il est exposé dans une salle des Archives municipales de Valence, la municipalité étant rentrée de nouveau en sa possession.

Le tableau sur bois représente au centre le *Jugement dernier* et sur les côtés les *Œuvres de miséricorde*. M. Tramoyeres écarte l'idée que cette œuvre puisse être considérée comme vraiment originale ; il croit qu'il s'agit d'une copie d'un artiste de Valence fortement imprégné de l'art flamand. Mais quoi qu'il en soit, c'est un document précieux pour l'étude de la formation et du développement de l'art de la peinture en Espagne pendant cette période.

— Une fois de plus malheureusement, l'éternelle question de l'aliénation des trésors artistiques de la Péninsule est à l'ordre du jour. Nous avons eu l'occasion l'an dernier de parler de la vente du retable de Van der Goes du couvent des Escuelas Pias de Montforte. A présent ce sont un coffret et une boîte qui viennent de disparaître, depuis quelques jours, de la cathédrale de Zamora au chapitre de laquelle ils appartenaient.

Deux amateurs d'art, M. Tormo, au Sénat, et M. Osma, à la Chambre des Députés, se sont élevés contre cette disparition qui a provoqué, comme de juste, de vives protestations ; aussi ces deux pièces, déjà vendues pour la somme de 52.500 pesetas, ont-elles été déposées, en attendant, au Musée archéologique de Madrid par son acheteur, l'antiquaire M. Lafora. Une enquête va être ouverte, pour savoir si le Chapitre avait le droit de les vendre. On n'a encore rien décidé, mais on dit que dans le cas affirmatif, l'Etat payera le montant de la vente et dans le cas contraire, c'est le Chapitre de Zamora qui devra rembourser le prix des objets à l'antiquaire.

La boîte, en ivoire sculpté, du plus pur style arabe, appartient au Xe siècle, au temps du calife Al-Hakam II ; le coffret est postérieur d'un siècle et est aussi d'une grande valeur, quoiqu'il ait été l'objet de plusieurs restaurations. L'une et l'autre de ces deux pièces, vrais chefs-d'œuvre, sont connues depuis la dernière exposition de Santiago où elles avaient figuré.

— On annonce qu'on a l'intention de vendre au Musée du Louvre pour la somme de 125.000 francs un magnifique manuscrit de l'époque romane de la Seu d'Urgell, contenant l'*Apocalypse* avec de remarquables miniatures. La vente n'est pas encore certaine, mais une commission de bibliophiles barcelonais s'est rendue devant le Préfet de la Province en le priant de télégraphier au Président du Conseil, afin d'empêcher la perte pour l'Espagne d'une œuvre d'une telle valeur. M. Canalejas a pris des précautions en prévenant le Ministre de l'Instruction Publique et a demandé en même temps à l'évêque d'Urgell de plus amples informations. Voilà tout ce que nous pouvons dire aujourd'hui.

— L'*Academia de San Fernando*, par une heureuse décision, a entrepris des travaux ayant pour but la conservation des magnifiques fresques du célèbre peintre espagnol Goya, qui ornent la coupole et la voûte de la petite église de Sant Antonio de la Florida, à Madrid.

L'Etat contribuera à ces travaux et on dit même que l'évêque du diocèse, sur la demande de l'*Academia*, a accordé l'autorisation de transférer provisoirement la paroisse dans une autre église.

Ramon d'Alós.

GRANDE-BRETAGNE.

Londres. *Musées.* A la *National Gallery*, les sept nouvelles salles — dont une réservée aux primitifs français — ont été inaugurées le 9 mars par Leurs Majestés ; mais le classement logique des chefs-d'œuvre de cette galerie n'est pas encore au point. On a, littéralement, fait queue à la porte de l'une de ces salles où était, seul, exposé le beau *Moulin* de Rembrandt (œuvre de 1650), que Lord Landsdowne y envoya avant de le céder soit à l'Amérique — par vente directe — pour 2.500.000 fr., soit à l'Angleterre — par souscription nationale — pour 2.375.000 fr. Il est vraiment fâcheux de voir s'accentuer cette tendance des grands seigneurs anglais à prendre les musées comme salles d'exposition pour vendre les perles de leurs collections en sollicitant soit la vanité de l'étranger, soit la sentimentalité de leurs compatriotes ; les musées ne devraient pas être succursales de salles de vente.

A l'occasion du troisième centenaire de la version autorisée de la Bible en anglais, le *British Museum*, sous la direction de MM. Peyon, conservateur général, A. W. Pollard et Fortescue, conservateurs des Imprimés, a organisé, en mars — et pour plusieurs mois — une exposition des plus fameuses curiosités bibliques, telles que la Bible dite du Vinaigre, celle de la Mélasse et la Perverse, ainsi nommées pour ce que de fâcheuses coquilles y introduisirent dans l'une le mot *vinegar* (vinaigre), au lieu de *vineyard* (la vigne), dans l'autre *treacle* (mélasse), au lieu de *balm* (la manne), et qu'on omit enfin, dans la troisième, le mot *not*, la négation du Septième Commandement ; aussi la Chambre Etoilée avait-elle condamné les éditeurs à une si forte amende qu'ils ne purent jamais s'acquitter.

En plus de ces curiosités de bibliographie sacrée, l'exposition, divisée en trois sections, comprend les textes manuscrits, les textes imprimés et les lettres et documents se rapportant aux différentes versions.

Parmi les plus précieux manuscrits se trouve le *Codex Alexandrinus* que le Padischah offrit à Charles II, et, en superbes fac-similes, la *Vaticane* et la *Sinaïque* que le Tsar Nicolas Ier paya d'une rente de 250.000 francs au savant Tischendorf qui l'avait découverte dans un monastère du Sinaï.

Parmi les Bibles imprimées, on remarque celles de Tyndal, de Coverdale, la révision de Coverdale par Mathew, ainsi que la première édition de la Bible de Genève (1569), toujours en honneur chez les Puritains anglais, quoique le style en soit des plus médiocres, et, enfin, la Bible Episcopale imprimée sous le règne d'Elizabeth.

Il ne manquait que le célèbre manuscrit apocryphe en hébreu sur feuillets de cuir qu'un certain Dr Shapira tenta de vendre vingt-cinq millions au British Museum, il y a quelques années, et dont la fausseté fut reconnue par plusieurs hébraisants dont MM. Oppert, Ledrain et le Dr Ginsburg. Qu'est devenue cette fameuse version de l'Ancien Testament ?...

Eglises. — Le 24 février dernier, à la Cathédrale de Westminster (qu'il ne faut pas confondre avec l'Abbaye de Westminster), on a procédé à la consécration de Mgr Joseph Butt comme coadjuteur de l'archevêque Mgr Bourne et le 28 juin prochain on célébrera la consécration définitive de la grande cathédrale catholique de Londres.

En 1865, quelques mois avant sa mort, le Cardinal Wiseman décida la création de ce sanctuaire. Le projet fut repris par son successeur le Cardinal Manning et approuvé par Sa Sainteté Pie IX : cinq prêtres anglais parcoururent l'Autriche, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne et les Etats-Unis, quêtant pour l'œuvre et réussissant si bien qu'en 1867 les premiers terrains de Carlisle Place étaient achetés au prix de 912.500 francs. En 1872, nouvelle acquisition et le Cardinal Manning se dispose, l'année suivante, à faire commencer les travaux sur des plans semblables à ceux de la Cathédrale de Cologne — et dans le même style — avec flèche de 150 mètres de haut et une largeur de 83 mètres au transept. Malheureusement, le Cardinal Manning mourut avant d'avoir pu imposer son projet grandiose et convenant exactement au climat, au ciel et à l'histoire de Londres ; son successeur, le Cardinal Vaughan, confiait les travaux à l'architecte John Francis Bentley et celui-ci, en 1895, commençait l'édification d'une énorme et triste mosquée en brique rouge dont l'extérieur, achevé en 1903, fait regretter davantage et le soleil et les minarets ottomans, et dont l'intérieur — nu lugubrement, malgré l'audacieuse polychromie des colonnes, des balustres et des plaques, découpées en rondelles dans des marbres évocateurs de charcuteries — participe plus encore du balneum ou de l'alcazar que d'une mosquée. Triste erreur qui coûta 6.325.000 fr. et pour l'achèvement de laquelle on demande encore 175.000 fr. ! A côté, tout à côté de la splendeur gothique de Westminster Abbey et de sa merveilleuse Chapelle de Henry VII, cette turquerie est

vraiment pénible, d'autant plus pénible que d'autres architectes, non moins dépourvus d'idéal chrétien, songent déjà à paraphraser cette bâtisse, comme M. Lutyen l'entreprend pour Saint Jude-on-the-Hill, dans le charmant faubourg d'Hampstead.

Saint Andrew-by-the-Wardrobe. Saint-André du Garderobe, que le grand Christophe Wren, vers la fin du XVIIIe siècle, bâtit au cœur d'un des quartiers les plus pauvres de la Cité, va être, grâce à la générosité de la Corporation des Merciers, sérieusement restaurée par les soins de l'architecte Rider Hunt, qui a promis de respecter scrupuleusement les plans primitifs de cette jolie église qui, au milieu de la noble grandeur des très vieilles églises de la Cité, met un peu de la grâce du XVIIIe siècle.

— S'inspirant de l'admirable conception du pont de Piranèse sur le Tibre, à Rome, l'éminent architecte Professeur Beresford Pite a proposé au Carpenters' Hall, en mars dernier, de dégager la perspective de la Cathédrale Saint-Paul par un pont monumental et de réaliser ainsi le plus cher désir de Christophe Wren. L'idée audacieuse du Professeur Beresford Pite consiste à déplacer sur la rive droite de la Tamise les Gares de Charing Cross et de Saint-Paul dont les affligeantes perspectives ruinent et les nobles lignes des gigantesques ponts de Waterloo et de Blackfriars, et la masse imposante de Saint-Paul ; le pont monumental que rêve M. Beresford Pite et dont il a bien voulu nous confier l'épreuve ci-contre, serait donc en même temps que de la beauté, une utilité de plus. Aussi faut-il souhaiter que ce projet, appuyé par le *Royal Institute of British Architects* et le Chapitre de Saint-Paul, soit accepté par la Cité, de préférence au projet présenté par la Corporation et selon lequel il n'y aurait qu'un simple pont de plus.

Musique. — La « London Gregorian Choral Association » a donné son deuxième festival à Southwark, dans l'église de All Hallow's, dont le cadre majestueux convenait tout particulièrement à l'austère et pure beauté du vrai plain-chant auquel cette société, qui comptait une cinquantaine de choristes, s'est consacrée ; nous avons particulièrement remarqué la parfaite exécution en faux bourdon de plusieurs beaux cantiques du XVIe siècle.

Au Queen's Hall, le dernier dimanche de février, la « Choral Society » a donné l'oratorio « Golgotha » de M. Franco Leoni. Après Bach, s'attaquer à pareil sujet était hasardeux et l'essai fut médiocre, car les *effets* de la musique moderne s'accommodent mal de l'auguste simplicité des Evangiles, la science de M. Leoni convient mieux au théâtre.

Sociétés. — La « Royal Archaeological Society » a donné le 5 avril, après son assemblée ordinaire, une conférence du Rév. H. R. Wilkinson qui a choisi comme sujet « Brève description et histoire de la tête embaumée d'Olivier Cromwell » ; la curiosité vraiment singulière de cette réunion résida dans ce fait que les auditeurs ont pu contempler, pour ainsi dire en deux exemplaires, le chef du farouche et grand puritain : premièrement, un crâne que l'*Ashmolean Museum* — l'intéressant musée historique d'Oxford qui l'avait exceptionnellement prêté à l'éminente Société — assure être celui du Haut Protecteur dont les restes furent jetés aux vents par les Sicaires de Tyburn à l'avènement de Charles II ; deuxièmement, la tête embaumée que son « propriétaire », le Rév. Wilkinson — qui la tient de son grand-père, lequel l'avait acquise d'un marchand d'antiquités de Bond Street — affirme être le seul chef authentique du grand et farouche puritain. Cette opinion, appuyée d'une solide documentation et de preuves iconographiques, a réuni la grande majorité des suffrages de la docte assemblée.

— Un groupe de bibliophiles archéologues a fait exécuter, dans la dernière semaine de mars, au très élégant « Petit Théâtre », « Edouard III », œuvre curieuse et très peu connue, attribuée à Shakespeare, et « Jacob et Esaü », scène tirée d'une *Moralité*, jouée sous la reine Marie, publiée en 1568 et qui depuis plus de trois siècles, n'avait jamais été représentée. Ce drame étonnamment vivant, fait irrésistiblement penser aux primitifs flamands qui mêlaient de façon si touchante l'humble vie familiale aux gestes sacrés ; mais des crudités de langage y rappellent que l'Angleterre du XVIe siècle n'avait plus rien à apprendre de la France de Rabelais.

— Le Congrès des Sociétés d'Archéologie, auquel prendra part la *Society of Antiquaries*, se tiendra, sous la présidence du Dr C. H. Read, le 5 juillet prochain et réunira, à Burlington House, quarante-quatre délégations d'Angleterre et du Pays de Galles.

— Le grand éditeur londonien, M. Elliot Stock est mort le 3 mars dernier, à l'âge de 73 ans. Epris d'archéologie, il avait fondé l' « Antiquarian » qui connut bien vite le succès auprès des érudits et continue de rendre les plus grands services aux archéologues de Grande-Bretagne.

Falkenham (Norfolk). — En creusant une tranchée à Falkenham, un ouvrier a mis au jour 200 nobles

d'or du temps d'Edouard III, frappés partie à Calais, partie à la Monnaie de Londres, entre 1351 et 1360, juste à l'époque où le roi d'Angleterre ajoutait à son titre celui de Lord d'Irlande et roi de France. Quelques-uns aussi, frappés de 1360 à 1369, ajoutent à l'exergue le titre de Duc d'Aquitaine et représentent, à l'avers, le roi armé et couronné debout sur une nef dont le mât est orné d'une oriflamme à la croix de Saint-Georges.

Hawkesyard Staffordshire. — Miss Helen Mary Gulson, la riche châtelaine qui vient de mourir, âgée de soixante-seize ans, à Rugeley, a laissé par testament une somme de 1.625.000 fr. au vieux prieuré d'Hawkesyard, pour sa restauration, ainsi que quelques legs considérables à d'autres institutions catholiques.

Queenborough Kent. — Dans l'île désolée de Sheppey, sur la côte nord du Kent, où, seule, la ville de Sheerness rompt la lugubre monotonie des marais, se trouve une église riche de souvenirs historiques. C'est à Queenborough, village situé à 2 milles de Sheerness, que, sous Edouard III, en 1350, elle fut construite pour servir de chapelle au monastère de religieuses de l'Ordre de Sainte-Marie et de Sainte-Sexburga. La tour massive, de la dernière période du roman, est, par suite des restaurations, tout ce qui reste d'intact de l'église primitive.

La croix votive ou de consécration est singulièrement gravée, non pas à l'endroit habituel, mais sur l'un des piliers du portail conduisant à la tour, où se trouvait la sacristie, qui fut ensuite transformée en beffroi pour abriter le carillon de quatre

PROJET DE PONT MONUMENTAL ET DE VOIE D'ACCÈS A LA CATHÉDRALE SAINT-PAUL DE LONDRES (Gravure commémorative par M. Bernstein, Paris.)

cloches fondues en 1667 chez le fameux Anthony Bartlet, de Whitechapel et auxquelles s'ajouta, en 1722, un bourdon provenant de chez R. Phelps, le maître-fondeur du carillon de la cathédrale Saint-Paul.

Les fonts de chêne sculpté datent de 1610 et représentent le donjon du vieux château de Queenborough dont Cromwell ordonna la démolition « parce qu'il ne possédait aucune plateforme où l'on pût installer des canons » ; or, les sculptures des fonts montrent des gueules de canons se profilant aux embrasures du donjon.

Le trésor de cette humble et belle église étonne dans la tristesse, le vide et la pauvreté de cette île. Notons simplement un calice d'argent massif, de 216 millimètres de hauteur, deux patènes en argent massif, de 205 et 153 millimètres de diamètre, et une burette, d'argent massif également, du plus joli travail, d'une hauteur de 305 millimètres et pesant 1 kilog. 989 grammes : cette riche vaisselle sacrée fut envoyée par le roi Charles II à ce sanctuaire qui fut longtemps réputé chez les marins anglais, à tel point que Nelson y vint communier.

Shebbear (Devonshire). — L'évêque de Crediton a fait, en mars dernier, la remise de quelques legs importants à la vieille et si intéressante paroisse de Shebbear, dont le superbe porche de pur style roman se profile dans l'ombre d'un large chêne que l'évêque Grandison planta en 1357, à l'occasion de la dédicace du sanctuaire. Ces legs, consistant en verrières, fonts de chêne sculptés et autel surélevé de quelques marches, ne déparent pas trop le caractère de la vieille belle église.

Écosse. — Le Dr Walpole, évêque anglican d'Edimbourg, fait un appel de 250.000 francs auprès des fidèles écossais, afin de pouvoir achever les tour et clocher de la partie occidentale de la vénérable cathédrale gothique de Saint-Gilles, restée extérieurement inachevée depuis la Réforme, tandis qu'à Glascow, la cathédrale de Saint-Munro — bâtie sur le même plan et dans le même style, mais dans de meilleures proportions — a été heureusement restaurée et achevée depuis de longues années.

— Comme de coutume, le jour anniversaire de l'exécution de Marie Stuart, devait avoir lieu le pèlerinage écossais à la ferme de Fotheringay qui s'élève sur l'emplacement du vieux château de Fotheringay où fut décapitée l'infortunée souveraine ; mais le fermier actuel refusa aux pèlerins l'entrée de son domaine. Si du château il ne reste plus qu'une seule et unique pierre, jusqu'à ce jour objet de la vénération écossaise, du moins le hameau qui gît auprès possède-t-il toujours son exquise chapelle gothique, dont les nombreuses et hautes verrières à lancettes font comme une lanterne de pierre et de lumière ; c'est là que reposent en des tombeaux couverts d'inscriptions à demi effacées, les restes d'Edouard Plantagenet, qui fut tué à Azincourt, de Richard et de Cécile Plantagenet, grand-père, père et mère d'Edouard IV.

Cte A. de Croze.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire de l'Art depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de M. André Michel. T. IV, 1re partie, 7e demi-volume). Paris, A. Colin, 1910. Gr. in-8°, 186 pages, 6 planches.

Toujours digne des éloges qui l'ont accueillie à sa naissance, répondant de plus en plus aux espérances qu'elle avait fait concevoir, l'*Histoire de l'Art* est sur le point d'atteindre le milieu de sa noble carrière. Elle semble en cet instant la ralentir, la poursuivre comme à regret, en traversant cette incomparable époque de la Renaissance, qui, après avoir eu sa bonne part dans le troisième volume, occupera à elle seule tout le quatrième. A se détacher de sa contemplation, auteurs et lecteurs auront également de la peine, tant elle a de charmes dans ses promoteurs, dans ses artistes, aussi bien que dans ses œuvres immortelles.

La Renaissance fera l'unité du tome quatrième et le rendra à cet égard radicalement différent de celui qui le précède. Aussi M. André Michel nous promet-il, cette fois, une conclusion, et c'est une de ces promesses dont on est heureux de prendre acte.

Le livre XI, en trois chapitres, et la Renaissance italienne dans sa seconde période remplissent le demi-volume auquel je consacre ces faibles lignes. M. Marcel Reymond en était resté pour l'architecture à Cronaca, Amadeo et Luciano da Laurana, soit à la fin du XVe siècle ; M. André Michel, pour la sculpture, à Donatello, mort en 1466 : M. André Pératé, pour la peinture, à Filippino Lippi, Melozzo, Antonello de Messine, Mantegna et François Cossa, soit aux premières années du XVIe siècle, Mantegna, par exemple, étant décédé en 1506. Nous avançons maintenant, avec les mêmes guides, pour l'architecture jusqu'en 1580, date de la mort de Palladio, « le dernier grand maître de la Renaissance » (p. 67) ; pour la sculpture jusqu'à la mort de Michel-Ange en 1564 ; pour la peinture jusqu'à l'année 1576, où Titien fut enlevé par la peste de Venise.

En architecture, le siège par excellence de la Renaissance italienne est Rome, et l'œuvre capitale, Saint-Pierre. L'apogée, ce sont les pontificats de Jules II (1503-1513) et de Léon X (1513-1521). « Le sac de Rome, de 1527, en dispersant toute la brillante école constituée par Bramante et Raphaël, marque la fin de l'âge d'or de la Renaissance, prépare un art nouveau et annonce le règne du Baroque. » (p. 6.) Cela exclut de l'âge d'or, comme architecte, Michel-Ange, chargé des travaux de Saint-Pierre en 1547, et le place d'emblée dans « le Baroque, nouveau style qui apparaît à Rome vers le milieu du XVIe siècle » (p. 36) ; cela exclut à plus forte raison la majeure partie de Saint-Pierre même, dont la moitié n'était pas construite quand y fut employé Michel-Ange, et auquel la dernière main ne fut mise qu'en 1614, par Carlo Maderna. M. Marcel Reymond ne s'oppose pas toutefois, à la prolongation de la grande Renaissance, hors de Rome, jusqu'à Jacopo Sansovino et Palladio, qui lui appartiennent de toute évidence.

M. Reymond professe pour la Renaissance une admiration qu'il avait déjà hautement déclarée dans le précédent volume, mais qui ne va pas jusqu'à l'aveuglement. Il sait voir les défauts de sa favorite, et il ne craint pas de les dévoiler, en des passages tels que celui-ci : « Mis en présence d'une église chrétienne, de l'église telle que le moyen âge l'avait faite, les maîtres de la Renaissance veulent la remanier à l'antique, en la drapant dans le manteau romain. Il y avait dans cette tentative un grave danger auquel ils ne sont pas toujours parvenus à se soustraire. Dans toutes les manifestations de la Renaissance, que ce soit dans les arts ou dans les lettres, le même phénomène se produisit : il y eut un certain désaccord entre la forme et la pensée. En se servant des formes antiques pour exprimer des pensées nouvelles, on pouvait être entraîné à oublier que la principale beauté de la forme est dans ses facultés expressives et que son vrai rôle est d'être au service de la pensée. Les hommes du XVIe siècle étaient tellement fascinés par leur amour de l'antiquité, qu'ils ne virent pas comme nous le voyons aujourd'hui l'illogisme de certaines de leurs tentatives. » (p. 5.) Je me permettrai d'ajouter que, ce que les maîtres italiens n'apercevaient pas ou ne voulaient pas apercevoir, leurs contemporains de France l'apercevaient déjà aussi bien que nos critiques modernes, et c'est ce qui explique la fortune si lente et si incomplète

de la Renaissance dans les monuments religieux de notre pays.

Une attention dont plus d'un lecteur sera reconnaissant à M. Reymond, c'est d'avoir ménagé vers le commencement de son chapitre un tableau chronologique des architectes ; un tableau analogue des sculpteurs et des peintres eût été aussi, je crois, bien accueilli.

Luca della Robbia, Rossellino, Andrea della Robbia, Verrocchio, Pollajuolo, Rizzo, Andrea Sansovino, Michel-Ange, principalement, occupent M. André Michel, et il n'est pas besoin de dire avec quelle abondance, avec quelle chaleur, avec quelle sûreté d'érudition il nous présente l'histoire de la sculpture à une de ses plus belles époques, et, en particulier, la carrière de l'homme qui à lui seul suffirait à illustrer son siècle.

M. Michel a fait dans son chapitre une large place à un collaborateur nouveau, M. Jean de Foville, qui traite avec compétence des médailleurs italiens : Pisanello, le maître des maîtres ; Francesco Laurana, Sperandio, Niccolo Fiorentino, le Riccio et quelques autres.

L'honneur du demi-volume est réservé surtout aux peintres, qui s'en adjugent près de la moitié. Comment en pourrait-il être autrement ? Ils sont légion, les grands génies et les talents supérieurs sont nombreux parmi eux. Mais il en est trois au moins qui se détachent triomphalement de cette glorieuse pléiade : Léonard de Vinci, Raphaël, et encore Michel-Ange. Comme le troisième, le premier fut une puissance intellectuelle de premier ordre, « un miracle entre tous parfait et rare » (p. 245).

Nous ne pouvons suivre M. Pératé dans ses développements toujours pleins d'intérêt, dans ses aperçus souvent inédits, dans les incessantes et nécessaires modifications qu'il apporte aux récits et aux jugements partiaux de l'inexact Vasari. Nous nous bornerons à indiquer, en guise de résumé, les titres des neuf chapitres divisionnaires : 1° Léonard de Vinci ; — 2° Elèves et successeurs de Léonard de Vinci ; les écoles de peinture dans le Milanais et jusqu'à la Rivière de Gênes ; — 3° Signorelli ; — 4° l'école ombrienne ; — 5° Raphaël ; — 6° les peintures de Michel-Ange ; — 7° la fin des écoles florentine et siennoise ; — 8° peintres de Bologne, de Ferrare et de Parme ; Corrège ; — 9° l'école vénitienne, de l'avènement des frères Bellini jusqu'à la mort de Titien.

Grande est la Renaissance italienne, et il semble qu'après elle la plume n'ait plus qu'à retenir son élan. Grande, ai-je dit, mais pas incomparable. A côté d'elle trône la nôtre, son émule : c'est la Renaissance française, magistralement exposée, qui rétablira l'égalité de valeur entre les deux moitiés formant le quatrième volume de l'*Histoire de l'Art*.

ANTHYME SAINT-PAUL.

JUSSELIN (MAURICE). **Statistique archéologique d'Eure-et-Loir, liste des monuments historiques ou mégalitiques, meubles et immeubles classés à la date du 31 décembre 1910.** Chartres, à l'Hôtel de la Société archéologique, 1911. In-8°, 95 p. (Extrait du *Cinquantenaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.)*

Tout le monde connaît l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, dont le projet avait été proposé au Congrès des sociétés savantes des départements de 1856 et qui, commencé en 1874, continue encore de nos jours. Cet inventaire s'applique aux grands édifices et il ne pourra jamais atteindre toutes les églises de campagne et toutes les œuvres d'art et les objets souvent précieux qu'elles renferment. On a commencé en Allemagne depuis déjà de longues années le dépouillement par ordre topographique de tous les monuments et de toutes les œuvres d'art ; ce sont les *Kunstdenkmäler*, publiés différemment suivant les régions, mais que l'on se propose de reprendre en les refondant sur un même plan pour toute l'Allemagne. Des travaux analogues ont déjà été entrepris sur plusieurs points de la France ; c'est ainsi que M. de Liocourt, appelé en 1905 à faire partie de la Commission chargée de proposer le classement des édifices religieux et objets mobiliers des églises, a publié le résultat de la visite qu'il a faite de l'arrondissement de Neufchâteau : l'*Art religieux dans l'arrondissement de Neufchâteau*, malheureusement sans photographies. M. Moreau-Nélaton parcourt depuis plusieurs années la région de Fère-en-Tardenois et le département de l'Aisne et accumule les photographies de toutes les œuvres intéressantes qu'il rencontre ; il se propose de les publier, en les accompagnant de notes. Nous souhaitons que son exemple soit suivi par tous ceux qui sont soucieux de conserver à la France ses richesses. Car, ces publications ne rendront pas seulement aux travailleurs d'éminents services, mais elles pourront quelquefois empêcher les vols ou les aliénations. Lorsque les œuvres d'art seront connues de tous, et surtout lorsque des photographies en auront été publiées, il deviendra presqu'impossible de les faire disparaître.

Mais, en attendant, ne pourrait-on pas publier les listes des monuments historiques qui ne comprennent évidemment pas toutes les œuvres d'art, mais du moins les principales ; il appartiendrait aux Sociétés de province de publier ces listes, annotées et accompagnées de photographies ; il n'est pas nécessaire que chaque objet soit accompagné de notices très détaillées, si une bonne bibliographie y est jointe. A la fin des tables iconographiques compléteraient très heureusement ces publications.

Un essai de ce genre a été tenté par l'abbé Aimond qui a publié une *Liste des édifices et objets mobiliers classés comme monuments historiques dans le département de la Meuse* (Extrait de la *Semaine religieuse de Verdun*, du 20 août 1910). Depuis M. Maurice Jusselin, archiviste d'Eure-et-Loir, a fait paraître une *Liste des Monuments historiques* de ce département ; on pourrait proposer ce travail comme modèle. Au début est une notice très instructive sur les lois et décrets relatifs à la conservation des monuments historiques : expropriation, demandes de classement, classement, effet du classement. A la suite est la liste des monuments historiques ou mégalithiques, meubles et immeubles, classés à la date du 31 décembre 1910, comprenant pour chaque monument une description sommaire, la date de l'arrêté de classement, et des références bibliographiques très complètes et fort précieuses. A la fin est une table des œuvres d'art classées suivant la nature de chacune d'elles, table très intéressante pour les recherches artistiques et iconographiques. Cette notice n'est malheureusement pas illustrée, ce qui lui donnerait une valeur encore plus grande. Les archivistes départementaux possèdent des listes manuscrites, souvent annotées des monuments historiques de leur département ; ils sont à même d'en dresser la bibliographie ; les sociétés savantes publieraient certainement ces listes ; et si ce travail était fait pour chaque département, l'ensemble formerait un recueil de premier ordre au double point de vue artistique et archéologique.

Marcel Aubert.

Annales de l'Est. Bibliographie lorraine (1909-1910), revue du mouvement intellectuel artistique et économique de la région. Nancy, Berger-Levrault 1910. In-8°, 169 p.

Il s'agit d'une bibliographie régionale entreprise par une université provinciale, l'Université de Nancy ; l'on y étudie et apprécie le mouvement intellectuel de la région, en publiant des comptes rendus des livres et périodiques relatifs à la Lorraine et à l'Alsace, depuis la préhistoire jusqu'à nos jours. La *Bibliographie lorraine*, essentiellement critique, doit cependant donner même des articles jugés inférieurs une courte analyse. Cette bibliographie, méthodique, embrassera en général les travaux parus dans l'année qui précèdera sa publication ; aussi est-elle appelée à rendre de très grands services aux travailleurs qui ne peuvent pas toujours atteindre directement les travaux parus sur un sujet les intéressant. Il existe pour les périodiques un *Répertoire* publié sous les auspices de la *Bibliothèque d'art et d'archéologie* fondée par M. J. Doucet, destiné précisément à permettre aux travailleurs de se rendre compte de la production intellectuelle en Europe et même en dehors de l'Europe, mais l'on comprendra facilement que le *Répertoire* embrassant un si vaste domaine ne puisse être absolument complet ; d'ailleurs il ne dépouille que les périodiques. Les bibliographies régionales compléteraient donc très heureusement ce *Répertoire*.

Les parties de cette bibliographie qui nous intéressent directement sont « le moyen âge » et « l'art et l'archéologie », œuvres de M. R. Parisot et de notre collaborateur M. P. Perdrizet, professeur à la Faculté des lettres de Nancy. Ces dépouillements bibliographiques sont très complets et nous ne pouvons pas relever tous les articles importants ; nous noterons seulement les travaux de M. A. Philippe sur l'église Saint-Maurice d'Epinal, de M. Paul Denis sur Ligier Richier, les nombreuses études d'iconographie religieuse de M. Léon Germain de Maidy, enfin la notice publiée par M. de Liocourt sur l'art religieux dans l'arrondissement de Neufchâteau. M. Perdrizet insiste à ce propos sur la nécessité qu'il y aurait à grouper en France les efforts régionaux et à publier un inventaire monumental et artistique de la France ; nous n'avons en effet rien jusqu'ici à comparer aux *Kunstdenkmäler* allemands, mais, outre les publications très rares, il est vrai, parues sur les Monuments historiques de telle ou telle région, nous savons que sur plusieurs points de la France ces inventaires sont commencés et nous pouvons espérer qu'ils seront menés à bonne fin.

L. D.

BULS (Ch.). **Esthétique des villes. L'isolement des vieilles églises.** Bruxelles, G. Van Oest. 1910.

Le problème ardu et épineux de l'esthétique urbaine se pose pour les Administrations publiques ; les nécessités de l'hygiène et de la circulation ont des exigences qui s'harmonisent parfois difficilement avec le souci du pittoresque ou de l'histoire.

La conservation des souvenirs du passé s'impose aux pouvoirs publics ; ils ne peuvent s'y soustraire sans manquer gravement à leur mission. Mais comment conserver ? faut-il dégager les monuments ? les isoler ? et si, pour des nécessités de voirie, il faut modifier le cadre séculaire des vieux édifices, comment s'y prendre ? problèmes graves, difficiles, qu'ont étudiés avec une compétence reconnue, MM. Sitte, Cloquet, Gurlitt, Buls et d'autres.

L'esthétique des villes préoccupe depuis longtemps M. Buls, président du Comité des Études historiques du Vieux-Bruxelles. Par ses soins, ses écrits ou sa parole, plusieurs sites urbains, notamment la Grand'place de Bruxelles, ont échappé à la ruine ou à la modernisation.

Un nouveau problème se pose à Bruxelles à propos du dégagement de l'église Sainte-Gudule ; les démolisseurs à outrance, sans souci du cadre de la vieille église, songent à la priver des constructions qui la mettent en valeur au S. E.

M. Buls, préoccupé de sauver cet admirable paysage urbain, s'est proposé dans le travail que nous présentons aux lecteurs de la *Revue*, d'examiner d'une manière générale le problème du dégagement des vieilles églises ; à ses yeux (et nous partageons son avis) une solution unique est impossible, parce que les données diffèrent pour chaque cas. Il convient pour chaque travail d'examiner l'importance et le mérite de l'église, son caractère et son style, la valeur artistique, historique ou archéologique des constructions adossées à l'église ou formant son cadre, les exigences de la circulation, les points de vue à ménager sur l'édifice, l'effet que le dégagement produira au point de vue des dimensions du monument.

Un principe doit dominer en cette matière ; et M. Buls n'en admet pas la discussion ; il a raison d'affirmer qu'avant d'aborder ces problèmes délicats, il faut se convaincre « que si une ville pros- « père doit fatalement se transformer pour s'adap- « ter à des besoins nouveaux de circulation, de « propreté, d'hygiène et de confort, elle ne peut « cependant négliger les titres moraux et intellec- « tuels d'une cité policée qui a conservé dans ses « monuments des traces du passé, des souvenirs « glorieux, historiques, artistiques, poétiques. Ce « sont ses brevets de noblesse. » Il faut s'appliquer à concilier ces divers facteurs.

M. Buls étudie le problème non seulement pour Sainte-Gudule à Bruxelles, mais également pour les cathédrales d'Anvers et de Tournai, ainsi que pour l'église Saint-Pierre à Louvain.

Des plans terriers fort intéressants permettent de se rendre un compte exact des questions posées. Pour Bruxelles, l'auteur y a joint des vues en élévation et un projet pour les abords de Sainte-Gudule. Nous y adhérons pleinement, sous réserve que les façades soient de types variés et d'une hauteur modérée ; pas de *gratte-ciel*, à côté de la belle Collégiale !

Puissent les édiles Bruxellois écouter les sages conseils de M. Buls et ne pas abîmer, par un vote inconsidéré, un paysage urbain fort admiré des étrangers. Assez d'erreurs ont été commises en cette matière en Belgique et ailleurs.

JOS. CASIER.

BERTAUX (EMILE). **L'Exposition rétrospective d'art [de Saragosse]. 1908. Introduction par D. Mariano de Pano y Ruata et préface par le chanoine D. Francisco de Paula Moreno.** Saragosse Paris, 1910, in-fol., 115 pl.

La belle manifestation artistique organisée à Saragosse, il y a deux ans, pour commémorer le centenaire des glorieux sièges pendant l'invasion des armées napoléoniennes et dont tout l'honneur revient à Dom Mariano de Pano et au chanoine Francisco de Paula Moreno, a donné lieu à une luxueuse publication, due à notre éminent collaborateur M. Emile Bertaux. L'exposition comprenait un ensemble de pièces pour la plupart remarquables, inconnues ou presque, et dont la réunion a été pour le visiteur et l'historien de l'art un enseignement et une révélation. On y voyait des peintures et des miniatures, des tapisseries, des ornements d'église, des sculptures, des ivoires, des pièces d'orfévrerie, des émaux, etc. ; tous ces trésors étaient admirablement présentés dans le beau cadre du musée provincial, et offraient un spectacle qui rappelait la grandiose exposition rétrospective du Petit Palais à Paris, en 1900.

Deux grandes salles du côté du midi étaient occupées par l' « Exposition de la Maison royale » ; les murs en étaient décorés de superbes tapisseries qui avaient appartenu à Philippe le Beau et à la reine Juana, à l'empereur Charles-Quint et à Philippe II. Çà et là étaient disposées des armures de prix que portèrent jadis Philippe Ier, Charles Ier, Philippe II et Philippe III. D'autres objets de grande valeur se voyaient encore dans ces deux salles ; le tout formait un total de 86 objets qui, sur la recommandation expresse du roi Alphonse XIII, avaient été choisis parmi les pièces les plus précieuses des collections royales.

Des 115 œuvres d'art reproduites dans l'album de M. Bertaux, il faut nécessairement se borner à n'indiquer que les principales. Nous ferons donc un choix, bien imparfait du reste. Parmi les peintures, on remarquait tout d'abord un retable sur bois, de la fin du XIIIe siècle, représentant la *Crucifixion*. Cette œuvre, de la plus insigne rareté et qui appartient à la cathédrale de Pampelune, est d'une main française. Le Christ est attaché à une croix formée par un arbre aux rameaux ébranchés. Le Crucifiement est pour ainsi dire commenté par toutes sortes d'attributs et de figures symboliques, comme le pélican. Ce tableau porte les armes des rois de France qui, à l'époque où il fut exécuté, étaient maîtres de Pampelune.

Le triptyque de l'école aragonaise, daté de 1439, qui est conservé dans l'église paroissiale de Belchite (province de Saragosse) et qui fut offert par Pascual et Pedro Bernat, montre une ressemblance évidente avec les miniatures et les peintures franco-

flamandes du temps de Charles VI. Le Musée provincial de Huesca possède un très curieux triptyque de la fin du XVe siècle *(la Vierge entre sainte Catherine et sainte Barbe)*, que l'on peut rattacher à l'école hispano-flamande de Castille.

On sait que la reine Isabelle la Catholique avait réuni une importante collection de tableaux qui, après sa mort, fut dispersée, mais dont les principaux furent envoyés à la chapelle royale qu'elle avait fondée à côté de la grande mosquée de Grenade. On peut encore les admirer aujourd'hui et tous attestent le goût que la reine avait pour les maîtres flamands (triptyque de Thierry Bouts, panneaux de Memling, etc.). Des flamands furent appelés par elle en Castille, entre autres Miguel Flamenco et Juan de Flandres. C'est à ce dernier que furent certainement commandés, vers 1500, les quarante-six panneaux, aujourd'hui dispersés, d'un polyptyque qui se trouvait au château de Toro, lorsqu'Isabelle mourut à Medina del Campo, et sur lesquels était retracée l'histoire du Christ et de la Vierge. La maison royale d'Espagne a recueilli quatorze de ces panneaux qu'on peut comparer utilement avec le grand retable de la cathédrale de Palencia du même artiste. Juan de Flandres se rattache directement à l'atelier de Gérard David, mais son tempérament a toutefois subi quelques modifications dans le milieu où il fut appelé.

L'une des salles de l'Exposition avait été réservée à Goya et pour les artistes de son temps. On y a vu pour la première fois en bonne lumière les esquisses à l'huile pour les fresques des coupoles du Pilar, qui appartiennent à cette basilique. Deux sont de Goya lui-même (1771-1772) et figurent *la Gloire de la Vierge* et *les Martyrs de Saragosse.*

Dans la belle série de tapisseries nous devons citer *le Crucifiement* et *la Résurrection* (cathédrale de Saragosse, école franco-flamande du début du XVe s.), l'*Exaltation de la Croix* et l'*Expédition de Brutus le Troyen en Aquitaine* («Seo » de Saragosse, école flamande du XVe s.), la *Gloire de la Vierge* (basilique du Pilar, ateliers de Bruxelles, début du XVIe s.) et la *Justice* (faisant partie d'une suite célèbre de neuf tentures tissées à Bruxelles dans la première moitié du XVIe s. et ayant appartenu à Charles-Quint). Cette dernière pièce, sortie probablement des ateliers de Pierre de Pannemaker, paraît avoir été exécutée d'après des cartons de Bernard van Orley. Rappelons encore le dais impérial de Charles-Quint, qui avait été mis en place d'honneur et qui comprend trois tapisseries bruxelloises acquises par Marguerite d'Autriche en 1523. On y voit le *Père Eternel, Justice et Miséricorde au pied de la Croix* et les *Adieux du Christ à sa Mère avant la Passion.* Les cartons de deux de ces tentures sont peut-être de Quentin Metsys.

Parmi les ivoires, on remarquait l'olifant dit de Gaston de Béarn, ouvrage byzantin du XIe siècle (chapitre de Saragosse), et surtout un remarquable coffret moresque de la même époque (cathédrale de Pampelune), qui a servi de reliquaire jusqu'au siècle dernier dans l'église pyrénéenne de Leyre. Sur ce dernier sont sculptées des scènes de la vie des califes dans les jardins et les parcs. Le nom du chambellan Abd-El-Melik, pour lequel il a été exécuté, se retrouve sur deux coffrets plus modestes, conservés à Palencia et à Braga, en Portugal. Citons encore un grand diptyque d'ivoire français, de la fin du XIIIe siècle, déjà signalé plusieurs fois, déposé au Palais de l'Escurial et dont la polychromie est admirablement conservée. On y reconnaît l'*Adoration des Mages* et des scènes de la *Passion.*

L'orfèvrerie religieuse était représentée par des spécimens de premier ordre. La collégiale royale de Roncevaux avait envoyé l'évangéliaire du XIIe siècle sur lequel les rois de Navarre prêtaient serment, lors de leur sacre, et qui est recouvert d'une reliure d'argent, avec filigranes et pierres, sur laquelle se détache le *Christ en croix* et le *Christ entre les quatre symboles évangéliques.* La délicieuse petite *Vierge* française de la même collégiale (vers 1300), en argent, avec son « sourire à la fois malicieux et candide, est d'un art franc et jeune ». La collégiale de Daroca possède une relique aussi fameuse en Espagne que celle de Bolsène l'est en Italie, à savoir les corporaux qui furent miraculeusement tachés par le sang du Christ. Le curieux reliquaire qui les renferme, œuvre de Pierre Moragues, de Barcelone (1385), en argent repoussé, présente les portraits des donateurs, le roi d'Aragon Pierre IV et la reine Sibilia. La cathédrale de Huesca avait prêté un retable d'argent avec des scènes de la *Vie de la Vierge et du Christ*, donné vers 1370 par le même Pierre IV au monastère de Salas et qui est marqué du poinçon de Barcelone. Tout à côté se voyait un magnifique calice orné d'émaux translucides, aux armes du grand-maître de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, D. Juan Fernandez de Hérédia (mort à Avignon en 1396), possédé par l'église paroissiale de Caspe (Saragosse) et sur lequel on a reconnu le poinçon d'Avignon. Il faut encore mentionner : une belle monstrance d'argent doré (XVe s., poinçon de Morella, église de Las Cuevas de Cânart), une autre, d'argent doré également (vers 1500, poinçon de Barcelone, église d'Egulve), une croix processionnelle, d'argent doré, avec émaux translucides (début du XVe s., poinçon de Daroca, église de Cuencabuena), une autre, très riche, d'argent doré (début du XVIe s., église de Monreal del Campo), des baisers de paix, en argent doré (début du XVIe siècle, église de Santa Ana, près Séville, et chapitre métropolitain de Saragosse).

Un mot, pour terminer, des émaux. Il faut tout particulièrement signaler la « *Vierge de la Véga* », de la cathédrale de Salamanque, qu'on a pu pour la première fois examiner à loisir et qui est une œuvre limousine, de 1200 environ. Comme le dit fort bien M. Bertaux, « l'emploi simultané de l'argent et du cuivre, comme celui d'émaux sur relief et d'émaux à plat, est exceptionnel dans les statues de Limoges et suffirait à donner à la « Vierge de la Vega » la valeur d'un monument unique ». D'autres pièces sorties des ateliers limousins se voyaient encore à Saragosse, par exemple une châsse du XIIIe siècle, de la cathédrale de Huesca, avec la représentation du *Christ en croix* et de l'*Adoration des Mages*, la belle plaque émaillée, avec la figure de *saint Martial* (cathédrale d'Orense), qui faisait partie jadis d'un magnifique devant d'autel dont presque toutes les pièces ont été retrouvées, le très précieux tableau-reliquaire à compartiments de la collégiale de Roncevaux, avec émaux translucides, connu sous le nom d' « Echiquier de Charlemagne », et qui, en réalité, est une œuvre du XIVe siècle, exécutée dans un atelier de Montpellier. Nous mentionnerons enfin, parmi les émaux peints, deux triptyques de Nardon Pénicaud et de Jean Pénicaud, de Limoges (chapitre de Saragosse et église de Linares) et un polyptyque composé de vingt-quatre plaques (collect. D. Manuel Ballesteros, de Madrid), avec des scènes de la *Passion*, qu'on rattache à l'école aragonaise du XVIe siècle. Le Musée archéologique de Madrid conserve un autre polyptyque sorti du même atelier.

L'intérêt du livre publié par les soins de M. Bertaux est de premier ordre pour l'histoire de l'art. On y trouve beaucoup d'œuvres inédites, accompagnées d'un savant commentaire. Une des parties les plus instructives est certainement celle qui traite de l'orfévrerie. Le savant professeur de l'Université de Lyon a relevé un certain nombre de poinçons d'ateliers espagnols et français et l'on conçoit l'importance de ces découvertes pour les études de l'avenir. Il faut féliciter la Commission royale de l'Exposition de Saragosse de s'être adressée à un de nos meilleurs écrivains d'art pour commenter un si bel album.

A. Boinet.

Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles recueillis et publiés par Gabriel Millet, avec le concours de Henri Eustache, Sophie Millet, Jules Ronsin, Pierre Roumpos. Paris, 1910. In-4 fol., album de 152 pl. (Monuments de l'Art byzantin publiés sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, II.)

Cet album, magnifiquement édité, fruit d'un long effort et d'un patient labeur, forme un vaste ensemble, dont l'étude fera l'objet d'un volume intitulé : *Mistra, Recherches sur l'art byzantin au temps des Paléologues.*

On connaissait déjà par les reproductions en couleurs, réunies à l'Ecole des Hautes Etudes par les soins de M. Millet, une partie des richesses artistiques conservées dans cette ville du moyen âge, qui s'étend sur les derniers contreforts du Taygète, non loin de l'ancienne Sparte. Mistra a conservé non seulement ses églises, ses chapelles et ses monastères, mais aussi ses palais et ses maisons. Un plan, des vues d'ensemble montrent successivement les différents quartiers de cette ville byzantine, dominée par le château franc de Villehardouin. Des plans, des élévations, des coupes, des dessins, d'excellentes phototypies nous font connaître les uns après les autres tous ces monuments et nous révèlent tout ce qu'ils apportent de nouveau à l'histoire de l'art byzantin.

Dans ce volumineux dossier, où tout ne peut être signalé ici, les églises forment un groupe du plus haut intérêt pour l'histoire de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Le plan en croix grecque y apparaît, mais modifié, à la Péribleptos, à Sainte-Sophie, à l'Evanguélistria. Le bras occidental de la croix est allongé ; la coupole centrale est soutenue à l'est par les murs de la grande abside, à l'ouest par deux colonnes ; les bras de la croix sont nettement dessinés à l'extérieur par des pignons. Un autre type est représenté par les églises de la Métropole, du Brontochion et de la Pantanassa, qui ont, au rez-de-chaussée, la forme d'une basilique à trois nefs, séparées par deux colonnades ; tandis qu'au premier étage on retrouve le plan cruciforme, avec une coupole centrale et quatre petites coupoles, logées entre les bras de la croix.

L'aspect extérieur de ces monuments n'est pas moins original avec leur clocher, leurs annexes, leur portique élégant, ouvert sur le côté nord, comme au Brontochion, à Sainte-Sophie, à la Pantanassa. Les façades sont aussi très caractéristiques avec leurs pierres de taille, dont les joints sont soulignés, avec leurs briques dessinant des zigzags, des dents de scie et des arcatures. Ce procédé de décoration, où les Byzantins excellèrent, arrive à son plus haut degré de perfection sur les absides de la Pantanassa.

Les sculptures, qui décorent ces églises ou qui ont été retrouvées dans la ville et réunies au Musée, forment une riche collection. A part quelques fragments représentant des animaux fantastiques et une grande plaque figurant le Christ assis sous une arcade ajourée, elle comprend une série de pièces où l'on peut suivre le magnifique développement du style géométrique et floral. Parmi ces sculptu-

res, dalles, consoles, arcades, corniches, architraves, linteaux, écoinçons, chancels, tous recouverts d'ornements compliqués, on remarquera les architraves d'iconostase décorées de cabochons et de frises ouvragées comme des pièces d'orfèvrerie, et les linteaux des portes, où la netteté et la précision du dessin dénotent des influences orientales.

Les fresques qui décorent ces églises présentent un intérêt non moins grand. On ne peut encore ici que mentionner certains morceaux dans ces grands ensembles.

A la Métropole le cycle évangélique très developpé présente dans la grande nef une série d'épisodes comme la Présentation du Christ au Temple, la Résurrection de Lazare, le Baptême du Christ, la Cène qui rappellent les compositions plus anciennes, avec leur fond de rochers sans architecture, le petit nombre des personnages. Les miracles du Christ sont représentés en de vastes tableaux d'une composition plus savante. La foule des personnages se détache sur des fonds d'architecture d'un grand effet décoratif. On y admire la grâce et le mouvement des attitudes, le modelé vigoureux des visages, qui sont de véritables portraits. Le cycle de saint Démétrius se développe aussi sur des fonds d'architecture, en des compositions d'un style noble et sévère, comme le Martyre et l'Ensevelissement du Saint. La grande scène du Jugement dernier, qui occupe le narthex, est traitée tour à tour avec un réalisme puissant et une sereine grandeur. La beauté calme des apôtres, la figure sévère de l'ange lisant dans le grand livre, la tranquillité du paradis, où les justes goûtent le repos au milieu d'arbres doucement agités par les zéphyrs contrastent étrangement avec les épisodes tumultueux de l'Enfer, où sont précipités les damnés, harcelés par de petits diables aux allures vives.

Au Brontochion on remarque certains épisodes de la vie du Christ, qui rappellent les types traditionnels, mais ils sont traités avec un art plus souple et plus pittoresque. Dans d'autres thèmes iconographiques, apparaissent des conceptions nouvelles ; dans l'Ascension, le mouvement étonnant des Apôtres levant les mains au ciel ; dans le cycle de la Vierge, les foules entourant la Mère de Dieu sur son lit de mort et les petits personnages juchés au-dessus des architectures.

La Péribleptos forme un ensemble non moins admirable avec la grande composition, qui décore la coupole, où figure un Pantocrator au visage fin et aux regards très doux, et, plus bas, la Vierge entourée des Prophètes, dans de nobles attitudes. A la voûte du bêma, la scène de l'Ascension est très mouvementée avec les anges portant la Gloire du Christ et les apôtres regardant vers le ciel. Dans la prothèse la grande fresque de la divine liturgie avec la procession des anges, vêtus de longues et souples robes blanches et apportant les objets nécessaires au sacrifice eucharistique, produit un effet saisissant. Un grand souffle de vie traverse aussi les scènes de l'histoire évangélique. L'artiste a transformé les anciens thèmes en y ajoutant une foule de détails copiés dans la réalité : les bergers de la Nativité du Christ, les foules assistant au Baptême, les paysages et les groupes d'enfants dans la scène des Rameaux. Ce sont encore les nobles attitudes qui semblent inspirées des figures antiques, le beau geste du Christ dans l'Incrédulité de Thomas, la sérénité et la distinction du Christ dans la Transfiguration. Dans les scènes de la Passion, l'émotion des saintes femmes est traduite par des gestes et des attitudes d'un réalisme douloureux. Le cycle de la Vierge présente les mêmes qualités : l'ordonnance harmonieuse de la grande fresque représentant la Dormition de la Vierge, la composition si pittoresque de Joachim parmi les Bergers, la grâce et le charme qui se dégagent des scènes de l'Enfance de la Vierge.

A la Pantanassa le dessin semble plus sec et moins souple qu'à la Péribleptos, notamment dans la fresque de l'Ascension où les Apôtres n'ont plus des attitudes aussi spontanées. Mais on rencontre aussi des morceaux d'une incontestable beauté : les archanges qui s'inclinent avec grâce devant la Vierge, trônant dans la grande abside, le beau mouvement de l'Ange de l'Annonciation, les grandes compositions avec fonds d'architecture où réapparaissent les foules mouvantes et les détails pittoresques : personnages regardant du haut des maisons, enfants jouant devant le Christ.

Il faut enfin signaler les nombreuses séries de portraits qui ornent ces églises : martyrs, saints militaires, évêques, apôtres, patriarches, ascètes, prophètes, où l'on admire le modelé des visages, l'expression vivante des figures, aux traits parfois vigoureux qui dénotent l'observation du modèle vivant.

On pressent en feuilletant cet album l'intérêt que présentera le volume qui l'accompagnera. Et il faut remercier M. Millet, qui, en publiant ces relevés, nous a permis d'admirer ces œuvres d'un art aux beautés duquel les spécialistes ne seront pas les seuls à être sensibles.

J. Ebersolt.

BILSON (John). **Newbald Church.** (Reprinted from the *Yorkshire Archaeological Journal*, t. 21, p. 1-43, plan, pl. et fig.)

Cette jolie petite église peut être considérée comme une église type de l'architecture romane anglo-normande. Elle comprend une nef, un transept dont les croisillons étaient autrefois flanqués de chapelles à l'est et un chœur carré datant du XVe siècle, le reste de l'église remontant au XIIe.

Le tout est couvert de plafonds de bois. Une tour carrée achevée au XIIIe siècle, s'élève sur la croisée du transept. Ces dispositions générales sont celles d'un grand nombre d'églises rurales anglo-normandes du XIIe siècle, et M. Bilson rapproche à juste titre l'église de Newbald de celle de Domfront dans l'Orne.

Les archivoltes des portails percés sur les flancs de la nef et dans les croisillons et les grandes arcades du carré du transept sont ornées de bâtons brisés, de nattes, de torsades, et autres motifs courants dans les églises romanes de Normandie. Les chapiteaux à godrons sont quelquefois décorés de rinceaux, de masques et d'animaux stylisés, de volutes d'angles, de palmettes. Au-dessus de la porte méridionale de la nef, autrefois précédée d'un porche, est sculpté dans une niche, en forme de gloire, ornée de bâtons brisés, de nattes et de chainettes, le Christ de Majesté, assis de face sur un trône, la main gauche appuyée sur le Livre de vie, la main droite levée et bénissant. Les pans du manteau tombant des genoux, forment des plis triangulaires caractéristiques. M. Bilson reconnaît dans cette statue l'influence de la florissante école d'York. Les fonts baptismaux, circulaires, soutenus par des colonnes accolées à un pilier central, selon le plan que présentent les piles des bas-côtés de la nef de la cathédrale de Paris, peuvent remonter au XIIe siècle. Il faut louer M. John Bilson d'avoir consacré quelques pages à l'étude de cette petite église typique de l'architecture romane anglo-normande. Cette monographie est très abondamment illustrée de photographies antérieures aux restaurations modernes et prises sur le monument actuel, et d'un grand nombre de coupes, dessins, élévations, croquis de détail de l'architecte M. Tudor ; le plan indiquant avec précision les différentes époques de construction a été relevé par M. John Bilson.

Marcel AUBERT.

BERTAUX (E.) **Donatello**. Paris, Plon, 1910. In-4°, 254 pp., 24 pl. *Collection des Maîtres de l'Art.*

Le petit livre de M. Emile Bertaux marquera, et non pas seulement chez nous, une date dans l'histoire de la critique donatellienne. Tous les résultats de l'exégèse qui s'élabore depuis quarante ans, en Italie, en France, en Angleterre, en Allemagne surtout, autour de l'œuvre du maître florentin nous apparaissent, en effet, ici, clarifiés, condensés, passés au crible d'un esprit singulièrement judicieux et averti, augmentés, d'ailleurs, pour une part très appréciable par la contribution personnelle d'un des travailleurs les mieux outillés que comptent, à l'heure actuelle, les études d'histoire de l'art.

M. Bertaux connaissant trop bien la sculpture du *trecento* pour céder à la tentation de montrer en la personne de Donatello une apparition absolument inattendue dans le domaine de l'art, sans précurseur, sans attache avec le passé. S'il marque d'un trait juste et sûr l'originalité du premier David (celui de marbre), il ne s'en attache pas moins à montrer par quels liens les premières œuvres de Donatello *tagliapietra* tiennent encore à la tradition gothique.

A propos du saint Georges qui marque après cette période de début la plus significative étape du développement de Donatello, M. Bertaux note, très justement, « les yeux dardant sous des sourcils froncés, un regard d'une acuité presque douloureuse ». Et cette remarque en éveille dans mon esprit, une autre : A-t-on assez vu que ces yeux et ces sourcils sont la première ébauche (et que Michel-Ange n'a pas pu ignorer) du regard du David colossal ? Avec eux est entrée pour la première fois dans la sculpture florentine cette *terribilità* que Verrocchio retrouve pour son *Colleone* et que Michel-Ange fait sienne, en la portant à son expression souveraine dans le *David* puis dans le *Moïse*.

Tout en respectant largement l'ordre chronologique, ordre qu'impose à l'historien de Donatello la logique même de l'évolution de l'artiste, M. Bertaux, dominé par ce souci de la composition qu'on retrouve jusque dans ses moindres travaux et qui en fait aussi, à leur manière, des œuvres d'art, a su grouper en chapitres, sous des chefs bien choisis, les principales familles d'œuvres ou les plus significatives manifestations de la personnalité du maître.

Aussi toute monotonie et toute redite est-elle bannie de ce livre qui se lit comme un roman dont le héros serait, non pas un artiste (car, que savons-nous de la vie de Donatello en dehors de ses œuvres), mais une sensibilité d'artiste aux prises avec les diverses influences qui se la disputent, les diverses rencontres qui déterminent ses moyens d'expression.

Me trompé-je ou M. Bertaux abandonne-t-il ici quelque chose de la rigueur avec laquelle il soutenait naguère, contre M. Marcel Reymond, la thèse de Donatello, artiste uniquement et essentiellement païen ? A quelques mots, échappés çà et là, il me semble voir que les deux courtois adversaires pourraient maintenant s'entendre le mieux du monde sur une question où la vérité est faite de nuances infiniment délicates.

D'un bout à l'autre du livre abondent les fines analyses, les vues pénétrantes, les comparaisons et rapprochements qui, tout en plaçant l'œuvre étudiée à son plan dans l'ensemble de l'histoire, évoquent à notre esprit d'autres formes d'art et d'autres modes de sensibilité.

Lire un tel livre, c'est être tenté d'entreprendre

avec son auteur une conversation mentale où se glisserait parfois quelque velléité de contradiction.

Parlant de l'emploi qu'a fait Donatello des figures de *putti*, M. Bertaux fait très justement ressortir l'importance de cette nouveauté, son rôle dans l'art de la Renaissance ; et, comparant celui-ci à l'art du moyen âge, il présente le *décor humain* comme à peu près inconnu à la sculpture gothique, les quelques têtes ornementales de la cathédrale de Reims devant être considérées comme tout à fait exceptionnelles. Je crois que cette affirmation est un peu excessive ; ce qui est exceptionnel et nouveau à Reims, c'est le style, c'est la liberté de ces figures décoratives, c'est aussi, si l'on veut, leur abondance, mais non l'emploi qui en est fait. Du XIIe au XVe siècle, depuis les figures indéfiniment répétées qui ornent les claveaux des portails des églises de l'Ouest jusqu'aux bustes porteurs de phylactères qui servent de socle aux statues du portail de Champmol, en passant par les gargouilles de Troyes et de Dijon et par des centaines de motifs, socles, cariatides, amortissements d'arcs ou de supports, corniches, à Lisieux, à Rouen, à Sens, à Laon, à Bourges, à Auxerre, le *décor humain* m'apparaît partout dans l'architecture romane ou gothique et, ces jours derniers, je remarquais encore que, dans les écoinçons de la jolie arcature du soubassement de Rampillon (Seine-et-Marne), le sculpteur a fait alterner, d'un côté à l'autre du portail, avec une parfaite indifférence au « motif », d'une part des bouquets de feuillages, d'autre part des têtes humaines, véritables petits masques traités avec un sentiment du caractère et une variété d'expression vraiment surprenants.

Il restera, d'ailleurs, toujours vrai que, de l'art du moyen âge à celui de la Renaissance, l'esprit de ce décor a changé, que là où le sculpteur du XIIe ou du XIIIe siècle s'abandonnait à une sorte de fantaisie épique, fût-elle grimaçante ou même monstrueuse (comme s'il prenait, dans les figures décoratives sa revanche de l'idéalisme et de la sérénité imposés aux statues proprement religieuses), l'artiste du XVe siècle italien sera plus sensible à la pure beauté formelle. L'introduction et l'usage du nu dans le « décor humain » devait aussi fatalement détourner sur le corps une partie de l'attention plus spécialement concentrée au moyen âge dans ces figures ornementales sur le seul visage. Enfin l'imitation de l'antiquité apportait les types nouveaux ou renouvelés du Génie, de la Renommée, du Satyre... Mais s'il est un art qui ait répugné à l'emploi de la figure humaine, comme pur élément de décor, c'est assurément, bien plus que l'art du moyen âge, l'art grec lui-même à qui le buste, le masque, toute déformation et mutilation de la forme sont restées si longtemps étrangères.

Un mot encore sur un tout petit point de détail. M. Bertaux paraît adopter, avec le catalogue du musée de Berlin, l'hypothèse que le saint Jean-Baptiste de bronze de ce musée proviendrait des fonts baptismaux de la cathédrale d'Orvieto. Y a-t-il quelque raison d'infirmer le document publié par Fumi et cité par Venturi d'après lequel, en 1461, trente-cinq ans après la commande faite à Donatello, les fonts d'Orvieto attendaient encore le bronze qui devait les couronner et ne portaient qu'une statue de plâtre ?... Ce qui ne prouve nullement, d'ailleurs, que la statue de Berlin ne soit pas un bronze de Donatello, mais seulement, que son origine locale est abusivement précisée.

Félicitons, en terminant, l'éditeur de la Collection des Maîtres de l'Art d'avoir bien voulu élargir un peu en faveur de l'historien de Donatello, le lit de Procuste, sur lequel doivent en principe se mesurer toutes les monographies de cette collection, quelles que soient l'importance de la personnalité et l'ampleur de l'œuvre étudiées.

Louise Pillion.

CEULENEER (A. de). **Justus van Gent (Joos van Wassenhove).** — Gent, A. Siffer, 1910.

L'exposition de Bruges en 1902 a été le point de départ de travaux importants dans le domaine de l'histoire de la peinture. En France, en Belgique, en Allemagne, en Italie, des critiques avisés et savants ont repris l'étude incomplète de leurs prédécesseurs ; ils ont rénové l'histoire de l'art flamand du XVe siècle ; des recherches comparatives ont permis de classer des séries de tableaux sous des termes généraux, tels que le Maître de Flémalle, celui de la Mort de Marie, etc. Puis on en vint à identifier quelques noms d'artistes, Robert Campin, Jacques Daret, Albert Bouts, etc....

Parmi les peintres flamands de la période bourguignonne, Juste de Gand n'était pas l'un des moins énigmatiques. Désigné par Vasari sous le nom de *Giusto da Guanto*, qui était-il ? où est-il né ? qu'a-t-il produit ? quelles sont les caractéristiques de son talent ?

M. de Ceuleneer, professeur à l'Université de Gand et président de l'Académie Royale Flamande, s'est proposé la tâche de répondre à ces questions ; son travail est remarquable en tous points.

Juste de Gand n'est autre que Joos van Wassenhoven, né à Gand entre 1430 et 1435 et inscrit en 1464 dans la Gilde gantoise de Saint-Luc ; il y est le camarade d'Hugo Van der Goes et de Sanders Bening. Il voyagea en Italie de 1468 à 1474, grâce à la générosité de la famille Van der Sikkel qu'Hugo Van der Goes avait intéressée au sort de l'artiste. M. de Ceuleneer décrit parfaitement la situation occupée par les artistes flamands en Italie ; il conduit ses lecteurs à Urbin,

à la Cour du comte Frédéric de Montefeltro (1422-1482), mécène distingué du XVe siècle italien ; le palais, la bibliothèque, les salles du château sont décrits avec un luxe de détails et une précision remarquables. Après avoir étudié le décor, l'auteur envisage la principale œuvre de Juste de Gand, la *Cène ;* à ce propos, nous avons particulièrement apprécié l'étude relative aux diverses représentations de ce thème religieux, qui a tenté tant de peintres ; M. de Ceuleneer y donne la preuve de sa vaste érudition et de son sens critique.

Satisfait de ses travaux, Frédéric de Montefeltro chargea ensuite Juste de Gand de peindre des portraits d'hommes célèbres pour décorer sa bibliothèque et son cabinet de travail. Ces œuvres superbes ont été dispersées ; une partie est au Louvre, d'autres à la galerie Barberini.

Nous rendons un sincère hommage à la méthode, à la critique comme à la science de M. de Ceuleneer. Nous le louons d'avoir indiqué ses sources avec une précision remarquable ; ses renseignements bibliographiques justifieraient à eux seuls l'éloge le plus complet. Son étude sur Juste de Gand est une des meilleures contributions à l'histoire de la peinture flamande au XVe siècle : elle peut servir de type aux historiens qui entreprendront des travaux analogues.

Jos. Casier.

DEARMER (Percy). **Fifty Pictures of Gothic Altars.** — Longman, édit.

Jusqu'au règne d'Edouard VI, c'est-à-dire au milieu du XVIe siècle, époque terminale du plein développement architectural et ornemental en Angleterre, surtout en ce qui concernait la décoration des autels et leurs accessoires comme la table de communion, les vases sacrés, le luminaire, les linges et les ornements sacerdotaux, la croix, les flambeaux et les fleurs étaient placés au-dessus et autour de l'autel, celui-ci restant exclusivement réservé aux vases sacrés et au Livre de l'Evangile « comme un trône uniquement consacré à Jésus-Christ et qui ne devoit être rempli et occupé que par luy seul ». (*Traité historique de la Liturgie*, par l'abbé L. A. Bocquillot.)

Les peintures choisies par M. Dearmer montrent que jusqu'au milieu du XIIIe siècle, il n'y avait sur l'autel que le livre des Evangiles, le calice et la patène ; puis, on y ajouta un chandelier, au côté gauche et enfin un autre, à droite, mais la coutume n'en fut généralisée qu'au siècle suivant ainsi qu'en témoigne le procès liturgique de Lincoln au cours duquel l'archevêque Benson déclarait que « l'usage de deux hauts chandeliers, à même l'autel, ne constituait pas une suffisante caractéristique de début liturgique, bien que leur emploi ne fût pas indispensable pour éclairer lofficiant ». Ceci, du reste, n'était pas spécial à l'église d'Angleterre, comme le constate l'auteur d'après un curieux recueil publié à Toulouse en 1762, montrant les autels de l'abbaye de Saint-Sernin tout pareils aux autels gothiques anglais.

Au moyen âge la place de la croix était, par excellence, sur le jubé et le retable du maître-autel toujours immédiatement au-dessous de l'allège ou appui du vitrail de l'Est, lequel était généralement très bas. Fort montés de tons et dorés, ces retables évitaient qu'on eût recours à des vases de fleurs pour masquer un espace vide ; quant à la « Sainte Réserve » pour la monstrance promenée dans les processions, le viatique et la communion, elle était enfermée dans une forte armoire, bardée de fer, placée haut dans le mur, du côté de l'Evangile rarement du côté de l'Epître, et ce n'est qu'au XVIIe siècle que l'usage se répandit du tabernacle au-dessus de l'autel qui venait à peine d'être surmonté d'un degré ou gradin.

A. de Croze.

Les peintures murales catalanes. Fasc. I. Pedret. Fasc. II. S. Martí de Fenollar. S. Miquel de la Seo. 1910, in-fol., 10 pl. en coul. et fig. (Publication de l'*Institut d'Estudis catalans.)*

L'Institut d'Etudes catalanes, qui déploie tant d'activité pour l'étude des monuments anciens, a entrepris, on le sait, la publication d'un grand *corpus* des peintures murales de la Catalogne [1]. Les deux premiers fascicules ont paru. Le premier est consacré aux fresques de l'église de Pedret (première moitié du XIIe siècle). On y voit cinq *Vierges sages* assises à la table du banquet nuptial auquel l'époux les a conviées, et cinq *Vierges folles* debout, avec leur lampe renversée.

L'église de Saint-Martin de Fenouillar est située en France (Pyrénées-Orientales). Elle a déjà fait l'objet de plusieurs notices, entre autres de M. Brutails. Les peintures murales qu'elle renferme (fin du XIIe siècle), nous montrent de curieuses représentations de l'*Annonciation*, de la *Nativité du Christ*, de l'*Adoration des Mages*, du *Christ de gloire* entre les anges et les symboles évangéliques, enfin des *Vieillards de l'Apocalypse*.

Quant aux fresques de la petite église de Sant Miquel de la Seo, contiguë au cloître de la cathédrale de la Seo d'Urgell, elles nous montrent à l'abside un beau *Christ de gloire* entre les symboles des évangélistes, et au-dessous *saint André, saint Pierre, la Vierge et saint Jean, saint Paul* et *saint Jacques*. Il faut en rapprocher la décoration

1. Voy. *Revue*, 1910, p. 445-446.

de l'abside de la petite église de Sant Miguel d'Angulasters, dans le Val d'Andorre, où l'on voit le même sujet du *Christ de gloire*, avec les apôtres au-dessous.

Toutes ces œuvres décoratives qui appartiennent à une école très archaïque, attardée dans les anciennes formules carolingiennes et du début de l'époque romane, sont intéressantes au point de vue iconographique. Nous faisons allusion surtout aux *Vierges sages* de Pedret et aux scènes du Nouveau Testament de Saint-Martin de Fenouillar. Les couleurs employées sont le jaune, le rouge, le vert et le bleu. Les éléments décoratifs se composent de rinceaux et surtout de grecques.

La grande publication des peintures catalanes sera précédée d'une introduction générale. Les planches en couleur ont été exécutées avec le plus grand soin d'après les aquarelles qui existent au Musée de Barcelone.

A. Boinet.

Meister der Graphik herausgegeben von Dr. Hermann Voss. Bd III und IV. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910. In-4°. VOSS (Hermann). **Albrecht Aldorfer und Wolf Huber,** II-40 p., 160 fig. en 63 pl., dont 1 en coul. 12 m. — LOGA (Valerian von). **Francisco de Goya** 52 p., 72 pl. 16 m.

La collection que dirige le Dr Hermann Voss et dans laquelle ont déjà paru deux excellentes études sur Callot et sur les vieux maîtres graveurs allemands vient de s'enrichir de deux très bons ouvrages ; le premier du Dr Hermann Voss sur *Altdorfer et Huber*, le second du professeur von Loga sur *Goya*.

Comme les volumes précédents ceux-ci comprennent d'abord une notice biographique très détaillée dans le premier de ces ouvrages, beaucoup plus résumée pour Goya, dont la vie est très connue, puis une étude critique des œuvres des maîtres, enfin une série très complète de planches tirées de ces œuvres. Tout dans Altdorfer est intéressant pour l'Art chrétien ; je noterai seulement quelques-unes des plus belles planches : les grands bois représentant l'*Annonciation*, l'*Adoration des Mages*, le *Massacre des Innocents*, la *Décapitation de saint Jean-Baptiste*, le *Combat de saint Georges et du Dragon*, le *saint Christophe*, une série de gravures de *saint Jérôme*, une autre sur la *Vie de l'empereur Maximilien*, aussi intéressante au point de vue iconographique que pour l'art de la gravure. Notons encore la fameuse *Crucifixion* : au milieu d'une forêt de sapins dont les hautes branches s'étendent comme autant de bras se dresse la Croix au haut de laquelle est pendu le Christ dont la tête est encadrée d'une lumière éclatante qui brille dans un ciel tout balafré, sombre et bas ; au pied de la croix le groupe des saintes femmes, et saint Jean qui s'empresse affectueusement auprès de la Vierge dont la silhouette rappelle celle de la fameuse *Madonne* de Nüremberg. Le type des Vierges d'Altdorfer, au visage rond, aux traits réguliers, aux lèvres épaisses, dites *belles Vierges*, est très caractéristique ; la plus remarquable est la *Belle Vierge de Ratisbonne* portant l'Enfant Jésus sur son bras droit et se détachant dans un cadre style Renaissance, le tout rehaussé de couleurs.

D'Huber, dont le faire se rapproche sensiblement d'Altdorfer, nous relèverons quelques beaux bois : la *Nativité*, la *Circoncision*, la *Présentation au Temple*, la *Crucifixion*, scène tragique et violente, les *Pèlerins d'Emmaüs* et un *saint Christophe*.

Si tout dans les œuvres qui précèdent est intéressant pour l'histoire de l'art chrétien, il n'en est pas de même pour Goya. Mais en dehors de son grand talent de graveur, de la beauté de ses planches et de la valeur historique et documentaire de son œuvre où l'on retrouve gravées d'une pointe vraie, quelquefois même cynique, les douleurs et les joies du peuple espagnol à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle, il est un point de son œuvre qui nous intéresse plus particulièrement. A ses débuts Goya, sous l'influence de Tiépolo, mais avec son caractère de penseur déjà très nettement accusé, grava des planches comme la *Fuite en Egypte*, où Joseph se retourne pour contempler la Vierge et l'Enfant Jésus, dont les visages sous un audacieux effet de lumière sont dans l'ombre. Un autre de ses premiers essais montre encore quelque inexpérience : c'est le *saint François de Paul*. Enfin le *saint Isidore en prière*, où des fautes de dessin et d'éclairage sautent aux yeux les moins prévenus, fait encore partie de ces pièces curieuses de l'œuvre de Goya.

Ces deux volumes très consciencieusement écrits et édités avec grand soin sont tout à fait dignes de leurs devanciers ; souhaitons que la collection continue ainsi, et nous aurons enfin un *Corpus* des maîtres graveurs qui avaient été peut-être trop négligés jusqu'ici.

Marcel Aubert.

BÉGULE (Lucien). **Les vitraux du moyen âge et de la Renaissance dans la région lyonnaise et spécialement dans l'ancien diocèse de Lyon.** Lyon, A. Rey et Cie, 1911, gr. in-4° 32 pl. et 275 fig.

L'ouvrage que nous allons analyser — trop rapidement à vrai dire — est de ceux qui peuvent compter dans l'érudition française. Il vaut par la qualité du texte et par la perfection des reproductions. M. Bégule est un photographe comme on en rencontre peu et certaines de ses planches témoignent de sa part de véritables tours de force. Le

jour où nous aurons pour toutes les grandes écoles de peinture sur verre des *corpus* de ce genre, nous pourrons enfin nous faire une idée d'ensemble de cet art merveilleux du vitrail qui est aussi français que l'architecture dite gothique. Il n'est pas téméraire d'affirmer que la France possède, à elle seule, plus de verrières des belles époques que l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, l'Italie et l'Espagne réunies.

Le beau livre de M. Bégule comprend deux parties : d'abord une introduction sur l'art du vitrail et les verriers lyonnais depuis les origines, c'est-à-dire l'antiquité gréco-romaine, puis une description minutieuse des verrières par monuments.

De l'époque gréco-romaine, on a retrouvé à Trion, près de Lyon, des fragments de vitres incolores. Les verres de couleurs étaient alors employés à revêtir les parois, comme des marbres ou des mosaïques, ainsi que le prouvent les débris découverts à Lyon dans les remblais qui recouvraient les tombeaux du siècle d'Auguste. La plus ancienne mention de vitraux contenant des « histoires » est de la fin du Xe siècle. Richer d'Adalbéron, évêque de Reims, en aurait fait exécuter un certain nombre pour sa cathédrale. La technique de la mise en plomb, nécessaire pour l'assemblage dans le vide d'une baie de morceaux de verre découpés formant des motifs ou des dessins, était inventée à l'époque carolingienne, comme l'ont démontré récemment MM. Pilloy et Socard, à propos de la châsse découverte à Séry-lès-Mézières (Aisne).

A quelle époque exactement et dans quelle région la figure humaine a-t-elle fait son apparition aux fenêtres des églises ? Nous l'ignorons encore. En tout cas cette révolution dans le vitrail était accomplie au XIIe siècle. Vers 1140, Suger donne à son abbaye de Saint-Denis toute une suite de verrières à figures dont nous possédons, comme on sait, de précieux restes. La cathédrale Saint-Jean de Lyon présente dans sa verrière de saint Pierre un beau spécimen de l'extrême fin du siècle (1180-1190). On peut citer aussi pour cette époque un vitrail de l'église du Champ (Isère).

Pour l'histoire de l'art du vitrail au XIIIe siècle, la région lyonnaise est relativement pauvre. La cathédrale de Lyon a seule conservé des spécimens de cette époque, mais heureusement ils sont de premier ordre. Les auteurs de ces œuvres remarquables sont restés inconnus ; toutefois on peut avancer presque avec certitude qu'ils étaient du pays même. Les verrières de la basilique lyonnaise diffèrent assez sensiblement de celles de nos grandes églises du Nord de la France, surtout par ce fait que l'influence byzantine, qui disparaît partout ailleurs à la fin du XIIe siècle, s'y affirme encore d'une façon très nette. M. Bégule a constaté la même persistance dans les incrustations décoratives. L'origine de quelques-uns des vitraux de Lyon est facile à déterminer, car sur plusieurs d'entre eux on reconnaît des donateurs, par exemple le grand prélat du temps Renaud de Forez (1193-1226) et le doyen du chapitre Arnould de Colonges (+ 1250).

Les vitraux du XIVe siècle sont également assez rares dans le Lyonnais ; on ne peut guère citer que la fenêtre centrale du haut de l'abside et la grande rose de la façade occidentale de la cathédrale de Lyon, exécutées par Henry de Nivelle de 1393 à 1394. Les textes nous apprennent cependant que l'art de la peinture sur verre était alors très florissant à Lyon. Des noms d'artistes ont été soigneusement exhumés des archives, grâce surtout aux recherches de M. Natalis Rondot.

Pour le XVe et le XVIe siècle, on a découvert plus de cent soixante-treize noms de peintres-verriers. Les œuvres de plusieurs d'entre eux nous ont été conservées. Ainsi le vitrail de la chapelle Saint-Michel, édifiée dans la cathédrale lyonnaise en 1448, est dû à Laurent Girardin. En 1498, Pierre de la Paix, dit d'Aubenas, maître-peintre et verrier de l'église Saint-Jean, exécute plusieurs verrières pour la cathédrale et l'hôtel-de-ville de Lyon. C'est à lui qu'on doit attribuer, avec vraisemblance, les vitraux de la chapelle des Bourbons (1501-1503). Un peu plus tard, apparaissent Antoine Noisins (1515-1520), qui aurait travaillé aux vitraux de l'église de Brou, Salvator de Vidal, Nicolas Durand et bien d'autres encore.

La décadence du vitrail eut plusieurs causes : d'abord sa transformation en un tableau et l'oubli des lois fondamentales des conventions décoratives, puis les guerres religieuses et les troubles de la Ligue. Dans le Lyonnais et le Forez, les bandes calvinistes, sous le commandement du baron des Adrets, saccagèrent les églises et défoncèrent les verrières. Une grande partie des œuvres de nos anciens maîtres-verriers furent anéanties. Le mauvais goût des chanoines du XVIIe et du XVIIIe siècle, et enfin la Révolution furent encore la cause de destructions à jamais regrettables. Enfin, en plein XIXe siècle, on a encore à noter des actes de vandalisme incroyables, à la collégiale Notre-Dame des Marais, à Villefranche-sur-Saône et à Montluel (Ain).

Après avoir exposé l'histoire du vitrail dans la région lyonnaise, M. Bégule aborde la description très détaillée de toutes les verrières qu'il a pu relever, dessiner et photographier. Le recueil qu'il vient de nous donner est d'un intérêt tout à fait exceptionnel pour l'histoire de l'art et pour l'iconographie. On y passe en revue successivement les vitraux du Lyonnais et du Beaujolais, du Forez, de la Bresse, du diocèse de Saint-Claude, de la Savoie et du Dauphiné.

Nous n'avons pas la prétention de résumer d'une façon suffisante, dans ce modeste compte-rendu,

la substance de ce beau livre. Nous nous bornerons à quelques indications essentielles.

La cathédrale Saint-Jean de Lyon nous offre d'abord un très curieux vitrail de 1180-1190 environ, retraçant la *Vie de saint Pierre et de saint Paul* et qui montre encore nettement les caractères de l'art du plein XIIe siècle. Dans les fenêtres du chœur (XIIIe s.) on reconnaît les saints fondateurs de l'église de Lyon, la *Vie de saint Jean l'Evangéliste, de saint Jean-Baptiste* (dans un médaillon, l'archevêque Renaud de Forez est figuré offrant à sa cathédrale la verrière), la *Rédemption*, depuis l'Annonciation jusqu'à l'Ascension (verrière la plus intéressante, dont les sujets ont été intervertis en 1844 et que M. Bégule a restituée dans son état primitif), la *Vie de saint Etienne*, l'*Enfance du Christ*, les *Vertus* et les *Vices* et la *Résurrection de Lazare*. Les fenêtres de la partie supérieure de l'abside sont garnies de grandes images des *prophètes* et des *apôtres*, comme à Chartres et à Bourges (première moitié ou milieu du XIIIe siècle). Les deux belles roses du transept ont conservé presque intacte leur décoration translucide. Dans celle du Nord on distingue les *bons* et les *mauvais anges*, dans celle du Sud le *Saint-Esprit*, entouré de scènes se rapportant à la chute et à la réhabilitation de l'homme.

Les vitraux de la chapelle des Bourbons méritent un mot. Cette chapelle, fondée par le cardinal-archevêque Charles de Bourbon, en 1486, est une merveille architecturale. Elle fut terminée par Pierre, duc de Bourbon, comte de Forez et souverain des Dombes. Deux grandes fenêtres au midi ont gardé intactes leurs verrières, dues à Pierre de Paix, maître-verrier de la cathédrale (1501-1503). L'influence de la Renaissance s'y fait sentir, dans l'ornementation surtout. Les *séraphins* et les *anges* sont, par contre, de type encore tout français.

L'église Notre-Dame des Marais à Villefranche-sur-Saône était autrefois fort riche en vitraux anciens, mais, vers 1828, le curé de l'époque, trouvant l'édifice trop sombre, n'eut aucun scrupule à en remplacer un grand nombre par du verre blanc. Deux verrières seulement, d'un grand intérêt, sont parvenues jusqu'à nous. Elles datent du XVe siècle (l'une d'elles a été en partie refaite à la fin du XVIe) et nous offrent des figures de Saints ou de Saintes, parmi lesquelles on doit signaler comme une curiosité iconographique le groupe de *sainte Anne* tenant sur ses genoux la Vierge et l'une des demi-sœurs de la Vierge prédestinée, l'une des filles nées des deux maris que, d'après la légende, sainte Anne avait eus avant Joachim : Marie, fille de Cléophas ; Marie, fille de Salomé.

Très curieux et à peu près unique est aussi le vitrail qui ornait autrefois l'hôtel de la Bessée à Villefranche (XVe s.) On y voit un seigneur et une dame jouant aux échecs dans une salle de leur demeure. Il est peint en grisaille avec quelques touches de jaune d'argent et ressemble tout à fait à une miniature.

Après les vitraux de la Primatiale de Lyon, ceux du chœur de l'église de l'Arbresle sont les plus importants du Lyonnais. L'un d'eux, représentant la *Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint André*, a été offert par le cardinal André d'Espinay (+ 1501) archevêque de Lyon, qui est figuré dans le bas. Le dessin est d'une justesse étonnante. On remarquera encore un beau *saint Sébastien* et un curieux *saint François d'Assise*.

L'église du prieuré d'Ambierle (Loire), qui renferme, on le sait, un magnifique retable flamand en bois sculpté du XVe siècle, légué en 1476 par Michel de Chaugy, conseiller de Philippe le Bon, et dont M. Bégule donne une fort belle reproduction, est un des rares monuments de France qui aient conservé leur vitrerie à peu près intacte. Ces vitraux, tous offerts par le prieur Antoine de Balzac, qui fit reconstruire l'édifice après les guerres contre les Anglais, datent de 1470-1485. Ceux du chœur surtout sont très remarquables par la coloration et par le dessin énergique. Ils représentent dans la nef et dans le chœur de grandes figures de *Saints*, de *Docteurs de l'Eglise* et d'*Apôtres*, l'*Annonciation* et la *Crucifixion* (magnifique grisaille). Dans cette dernière scène, M. Bégule observe avec raison que le type de la Vierge rappelle de très près les figures féminines du « maître de Moulins ».

Dans l'église Saint-André d'Apchon (arrond. de Roanne), on peut encore admirer trois belles verrières de la Renaissance ; au dessous d'une *Crucifixion*, sont figurés les donateurs, Jean d'Albon, père du fameux maréchal de Saint-André, et son frère Guy d'Albon, chanoine et comte de Lyon.

Nous avons hâte, à présent, de dire un mot de l'admirable série de verrières qui ornent la célèbre église de Brou et qui comprennent : les cinq hautes verrières du chevet, les trois grandes verrières des chapelles, celle dite des Sept-Joies (de Marguerite, archiduchesse d'Autriche, la souveraine de Brou, celle de son gouverneur de Bresse, Laurent de Gorrevod, et celle de son aumônier particulier, l'abbé Antoine de Montecuto), et enfin au-dessus de la galerie haute du transept sud, un vitrail moins important retraçant l'*Histoire de la chaste Suzanne*. Les vitraux se divisent en deux groupes : ceux qui se rattachent étroitement à Marguerite d'Autriche (chevet et chapelle des Sept-Joies) et ceux des deux chapelles particulières, avec le vitrail de Suzanne. Les premiers ont un état civil assez complet. Le maître de l'œuvre, Loys Van Boghem, en demanda en 1525 les cartons à un peintre de Bruxelles, dont on n'a pu jusqu'ici retrouver le nom. Il s'adressa ensuite pour l'exécution à trois verriers Jean Brachon, Jean Orquois et Antoine Noisin, qui étaient

très certainement des lyonnais. En 1527, la grande verrière centrale avec l'*Apparition de Jésus-Christ à la Vierge et à Marie-Madeleine* était achevée, ainsi que les deux qui l'encadrent (saint Philibert et Philibert le Beau, Marguerite d'Autriche et sainte Marguerite). En 1528 on terminait la magnifique *Assomption de la Vierge* de la chapelle de la princesse, qui offre aussi des portraits des deux souverains. L'auteur des cartons a copié de très près des gravures de Dürer (Noli me tangere, l'Assomption). Ces œuvres sont d'une richesse de couleurs inimitable et d'un enchantement inoubliable pour le visiteur.

Les trois vitraux qui appartiennent au second groupe sont un peu postérieurs et ne sortent pas du même atelier, ou du moins ne furent pas exécutés d'après des cartons d'un artiste flamand. Ils présentent avec certaines peintures sur verre exécutées dans la région à la même époque des analogies indéniables (vitraux de Bourg, de Saint-Julien-en-Comté, etc.). On y voit l'*Incrédulité de saint Thomas*, avec les donateurs Laurent de Gorrevod et Claudine de Rivoire, les *Pèlerins d'Emmaüs*, avec la figure de l'abbé de Montecuto présenté par saint Antoine, et enfin l'*Histoire de la chaste Suzanne*.

Les verrières de Brou, toutes intactes et d'une fraîcheur exquise et rare, « réalisent le chef-d'œuvre du tableau translucide, auquel tendait alors l'art du verrier, bien loin de la mosaïque lumineuse, et l'art d'orfèvrerie précieuse des grandes époques. Sauf les cartons des vitraux du chevet et ceux du vitrail de l'Assomption, dus à un artiste flamand, qui pilla sans scrupule les gravures alors en vogue, toute l'œuvre des verrières est française et sans doute régionale ».

C'est avec regret que nous nous arrêtons dans cette sèche nomenclature. Nous nous laisserions volontiers entraîner à décrire après M. Bégule toutes ces œuvres admirables de couleur et de lumière. L'histoire du vitrail en France reste à faire. « La tâche est immense et, actuellement, au-dessus des forces d'un historien. L'étude des vitraux anciens, région par région, serait d'une extrême utilité pour faire connaître de façon exacte et complète un art magnifique entre tous et éminemment français. » L'ouvrage que nous venons d'analyser servira de modèle aux travailleurs de l'avenir. Espérons qu'il sera le point de départ d'une série d'inventaires méthodiques et complets du même genre. On ne remerciera en tout cas jamais trop M. Bégule du dévouement inlassable et du soin qu'il a apportés à l'enquête minutieuse dont nous recueillons aujourd'hui tout le fruit.

A. Boinet.

ANDERSON (Joseph). **The architecturally shaped shrines and other reliquaries of the early celtic church in Scotland and Ireland.** Extrait des *Comptes rendus de la Société des Antiquaires d'Ecosse*. Vol. XLIV.)

Depuis trente ans, M. Anderson poursuit inlassablement ses recherches concernant la première Église celtique, et il faut l'en féliciter, car cette église est celle de Grande Bretagne dont les œuvres d'art sont les plus caractéristiques : l'ornement linéaire y prévaut toujours ; l'art celtique, dont le *Livre de Kells* (fin VIIe) — au Collège de la Trinité, à Dublin — est comme le plus magnifique résumé, qui répugne à représenter l'homme ou l'animal ou ne les traite que sous une forme purement ornementale comme dans les fameuses croix de Monasterboice et de Muirdach (Irlande), se distingue par des enchevêtrements extraordinaires et harmonieux de chevrons, de triangles, de zigzags, de zones pointillées, de cercles concentriques et, dès le VIIe, peut-être même avant, de spirales divergentes, usant aussi de ces émaux que les Celtes de Grande-Bretagne connurent avant l'arrivée des Romains.

Actuellement, on ne connaît que cinq reliquaires celtiques authentiques de forme architecturale rappelant le Temple de Jérusalem du Livre de Kells : un certainement écossais, deux irlandais et deux trouvés en Norvège où ils furent incontestablement apportés par les Vikings. Ce sont ces reliquaires que M. Anderson présente avec de belles reproductions.

Le plus riche est l'exemplaire écossais, connu sous le nom de reliquaire de Monymusk, (114^mm^ de long, 94^mm^ de haut et 54^mm^ de large) en bois, recouvert de minces plaques de bronze sur trois côtés et d'une feuille d'argent sur le devant ; ce dernier côté est orné de six beaux émaux rouges, sertis dans une perlure qu'encadre une moulure rapportée en métal doré, tandis que la barre supérieure, formant l'arête du toit, se termine à chaque extrémité par un cabochon de lapis-lazuli qui se détache sur un fond de métal doré aux entrelacs de caractère zoomorphique.

M. Anderson croit que ce reliquaire provient de la fameuse Abbaye de Saint-Colomban, dans l'île sacrée d'Iona ; toujours est-il qu'il fut longtemps désigné — avant 1211 — sous le nom de Brecbennoch et qu'on le portait comme un vexillum dans les batailles.

Après avoir minutieusement détaillé, dans cette excellente étude, la châsse de saint Moedoc (ne serait-ce pas le saint Madoc de nos Bretons ?), appelée le Breac Mogue, les deux reliquaires trouvés en Irlande, dans la rivière Shannon et le lac Erne, ainsi que les deux châsses découvertes en Norvège (l'une au Musée de Copenhague, l'autre à celui de Trondjheim), l'éminent archéologue étudie

la crosse de saint Fillan, de Glendochart, et le somptueux reliquaire d'argent dans lequel elle est renfermée, et décrit enfin les reliquaires de trois clochettes : de saint Patrick, à Armagh, de Kilmichael Glassary et de Guthrie, en remarquant que de tels reliquaires n'existent pas ailleurs et sont absolument particuliers à l'Écosse et à l'Irlande. Sur ce point, peut-être me permettrais-je de faire appel à mes souvenirs de bretonnisant et d'opposer à M. Anderson la clochette — et sa châsse — de saint Ronan que j'ai vues, il y a quelque douze ans, dans la merveilleuse église de Locronan, près de Douarnenez (Finistère) ; je crois même que l'on pourrait retrouver de tels reliquaires dans les très vieilles églises, à Tréguier, par exemple, de notre Armorique où les moines celtes d'Iona vinrent, au VIe siècle, apporter l'Évangile au tintement de leurs clochettes.

Comte A. de Croze.

DESTRÉE (Joseph) et VAN DEN VEN (Paul). **Tapisseries des Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles** Bruxelles, Vromant, 1910. In-8°, 38 p. et 14 pl. (5 fr.)

Ce catalogue illustré de la merveilleuse collection de tapisseries des musées royaux du Cinquantenaire, à la portée de tout le monde, vu son prix très modéré, est une heureuse innovation. Il inaugure une série que la maison d'édition Vromant doit consacrer à toutes les industries d'art représentées dans les collections de Bruxelles. Le second volume traitera des retables et des bois sculptés.

Dans l'introduction, MM. Destrée et van den Ven retracent l'histoire de la tapisserie depuis le XIVe siècle et nous montrent que pour chaque époque les Musées du Cinquantenaire possèdent des spécimens de premier ordre. *La Présentation de Jésus-Christ au Temple* montre beaucoup d'affinité avec la célèbre suite de l'*Apocalypse* d'Angers, exécutée à partir de 1376 par Nicolas Bataille. D'origine française aussi, mais de la seconde moitié du XVe siècle, sont les deux belles pièces représentant la *Passion* et l'*Histoire d'Hercule*.

Des ateliers de Tournai paraissent être sorties la tenture très connue de l'*Histoire de Judith et d'Holopherne* (début du XVIe s.) et peut-être aussi celle de la *Bataille de Roncevaux*, d'un si grand intérêt pour l'étude des armures au XVe siècle.

Parmi les œuvres bruxelloises, il faut citer surtout le fameux *Triomphe du Christ* (XVe-XVIe s.) et la *Communion d'Herkenbald*, tissée vers 1513 par Jean van Room et maître Philippe. Cette dernière tapisserie est le point de départ de toute une série qui est groupée au musée, à savoir la *Vie de David*, l'*Invention de la Sainte Croix*, la *Descente de Croix ;* maître Philippe qui a signé celle-ci, s'est inspiré d'une *Pietà* du Pérugin, sans renoncer toutefois aux traditions des maîtres qui l'ont précédé. L'influence du même artiste italien se retrouve dans le *Baptême du Christ*.

La *Légende de Notre-Dame-du-Sablon*, tissée également à Bruxelles et qui porte la date de 1518, marque un goût beaucoup plus prononcé pour l'art de la Renaissance. Outre ses mérites d'exécution et les souvenirs qui s'y rattachent, elle présente, on le sait, de beaux portraits de Philippe le Beau, de Charles-Quint, de son frère Ferdinand et de ses sœurs, enfin de François de Taxis, le donateur.

Après une période moins brillante, une ère nouvelle s'ouvre pour la tapisserie flamande sous l'impulsion de Rubens. Toutefois, comme l'a fait remarquer M. Destrée, « on déplore l'impuissance des tapissiers à interpréter les créations du grand artiste ; ils manquent rarement d'accentuer les exagérations dans les mouvements et le rendu de la musculature, qui caractérisent les figures de Rubens. Ils oublient, en outre, d'agrémenter par des broderies ou des accessoires les plages unies du drapé ». Très caractéristique à ce point de vue est l'*Histoire d'Achille*.

Notons encore quelques tentures d'après David Teniers. On n'ignore point combien furent recherchées jusqu'à la fin du XVIIe siècle ce qu'on appelait les *tenières*. Au point de vue décoratif, elles sont en général d'un grand charme ; elles amusent surtout par la naïveté et la familiarité des sujets, ainsi que par le pittoresque des costumes.

A. Boinet.

Évangiles apocryphes. I. Protévangile de Jacques, Pseudo-Matthieu, évangile de Thomas, textes annotés et traduits par Charles Michel. **Histoire de Joseph le Charpentier,** rédactions copte et arabe, traduites et annotées par P. Peeters..... Paris, A. Picard et fils, 1911. In-16, xl-255 p. (Textes et documents pour l'étude historique du christianisme publiés sous la direction de Hippolyte Hemmer et Paul Lejay.)

En général, les ouvrages publiés dans cette collection intéressent plutôt l'histoire religieuse que l'histoire de l'art ; quelques-uns cependant sont de notre domaine, et je voudrais le prouver en résumant ce premier volume des Evangiles apocryphes qui vient de paraître. En tête du volume est une étude critique des manuscrits et des éditions des apocryphes ; à la suite sont les textes mêmes, grecs et latins, et leurs traductions. Les premiers de ces textes et tout particulièrement le Protévangile de Jacques, et le Pseudo-Matthieu relatent tout

au long l'histoire d'Anne et de Joachim, la naissance et l'enfance de la Vierge, son mariage, la Nativité. Les scènes sont décrites avec une abondance de détails que ne comportent pas les quatre Evangiles et il est facile de se rendre compte de tout ce que les imagiers du moyen âge ont emprunté à ces textes : telle des portes de nos grandes églises, la porte Sainte-Anne de la cathédrale de Paris, par exemple, en est à proprement parler l'illustration ; on y voit Joachim et Anne entrant au Temple pour y offrir leurs présents et le grand-prêtre qui les maudit parce qu'ils n'ont pas de postérité ; Joachim fait un paquet de ses hardes et s'enfuit dans la campagne garder ses troupeaux ; quand tout à coup un ange lui apparaît, lui annonce que le Seigneur a exaucé ses vœux et qu'il lui naîtra un enfant ; il rencontre sainte Anne à la Porte d'Or et la Vierge naquit ; quelques années après sa naissance la Vierge gravit l'escalier du Temple ; son mariage avec Joseph, l'Annonciation, la Nativité. Si certaines scènes rapportées par les Apocryphes manquent ici, c'est que le sculpteur n'avait pas la place suffisante pour tout indiquer, mais les manuscrits, où l'artiste était plus à l'aise, nous offrent bien des exemples de ces scènes même secondaires, comme celle de l'incrédulité de la sage-femme Salomé, qui ne pouvaient trouver place dans la sculpture des portails.

La fin du Pseudo-Matthieu raconte l'enfance de Jésus, et relate les miracles qu'Il fait sur ses petits compagnons, pour manifester sa Toute-Puissance. L'Evangile de Thomas, ou Récit de l'Enfance du Seigneur, reprend et commente ces mêmes scènes, qui sont d'ailleurs beaucoup moins fréquentes dans l'iconographie du moyen âge. Enfin l'Histoire de Joseph rapporte les scènes de la vie du Père adoptif de Jésus, et en particulier, avec grand détail, la mort de saint Joseph.

Mais je n'insisterai pas davantage sur l'intérêt que présentent ces textes pour l'étude de l'iconographie du moyen âge ; M. Mâle en a donné une savante démonstration dans son beau livre : *L'Art religieux en France au XIIIe siècle*.

Marcel Auberi.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

295. Barthety (Hilarion). Souvenirs historiques palois. L'ancienne église et la place Saint-Martin. Pau, impr. de Garet, 1910. In-8°, 16 p. (Pau, *Extrait du Bulletin municipal officiel de la ville de Pau*, septembre 1910.)

296. Bergner (Heinr.) und Neubecker (Heinr.). Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Liebenwerda. Halle, O. Hendel, 1910. VIII-251 p., fig. et pl. 14 m.

297. Bertaux (E.). Études d'histoire et d'art. Paris, Hachette, 1911. In-16, 3 fr. 50.

298. Bovet (Marie-Anne de). Cracovie. Paris, H. Laurens, 1910. Gr. in-8°, fig. (Collection des villes d'art célèbres.)

299. Chiti (Alfr.). Pistoia, guida storico-artistica. Pistoia, libr. D. Pagnini, 1910. In-16, 160 p., pl. et fig.

300. Cox (J. Charles). Isle of Wight, its churches and religious houses. London, G. Allen, 1911. In-12, 192 p. 2 s. 6 d.

301. Cox (J. Charles). The Sanctuaries and sanctuary seekers of mediaeval England. London, G. Allen, 1911. In-8°, 368 p. 15 s.

302. Graham (Carlyle Jean) and Derbishire (M. Elizabeth). Sangemignano of val d'Elsa in Tuscany. Rome, E. Loescher, 1910. In-8°, XVI-229 p., pl. et fi.

303. Hermanin (Federico). Die Stadt Rom im 15. u. 16. Jahrh. 52 Ansichten, ausgewählt u. m. Erläutergn. versehen. Leipzig, E. A. Seemann, 1911. In-fol., 35 p., pl. 24 m.

304. Le Roux (Marc). Une salle de l'art français du moyen âge au musée d'Annecy. Annecy, J. Abry, 1910. In-8°, 16 p., fig. (Extrait de la *Revue savoisienne*, 1910, fasc. 4.)

305. Morel-Payen (Lucien). Troyes et Provins. Paris, H. Laurens, 1910. In-4°, 156 p., fig. (Les Villes d'art célèbres.)

306. Musso (Mat.). Illustrazione del Pantheon siciliano nel tempio di s. Domenico in Palermo. Palermo, tip. Virzi, 1910. In-8°, XXXVIIj-203 p., pl.

307. Ricci (Corrado). L'arte nell' Italia settentrionale Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1910. In-8°, 112 p.

308. Ricci (Corrado). Geschichte der Kunst in Nord-Italien : deutsche Uebersetzung von Dr L. Pollak. Rome, J. Hoffmann, 1911. 770 fig., 4 pl.

309. Ricci (Corrado). Art in Northern Italy. London, Heinemann, 1911. In-8°, 380 p., fig. 6 s.

310. Ricci (Corrado). Santi ed artisti. Seconda edizione. Bologna, N. Zanichelli, 1910. In-16, 378 p., planches.

311. Storia (La) dell' arte napoletana di Onofrio Giannone, brani inediti publicati da Giuseppe Ceci. (*Archivio storico Napoletano*, t. 33, fasc. 4.)

Architecture.

312. Alt-Leipzig. Ein Führer zu den baugeschichtl. Resten der inneren Stadt, hrsg. vom Leipziger Dürerbund. Leipzig, F. Eckardt, 1911. In-8°, 37 p., 2 pl., 0. m. 30.

313. Architektonische Handzeichnungen alter Meister, herausgegeben von Architekt Dr. Hermann Egger. 1er Bd. 1. Lieferung. Vienne, F. Wolfram, 1910. 20 pl.

314. Aurini (G.). Notizie delle Marche : la chiesa di s. Maria di Portonovo. Roma, tip. Unione ed., 1910. In-4°, 4 p., fig. (Estr. *L'Arte*.)

315. Baccheli (Gius.). Giù le mani dai nostri monumenti antichi : note critiche sui progretti dei nuovi lavori al palazzo del podestà in Bologna. Bologna, stab. poligrafico Emiliano, 1910. In-8°,45p., fig.

316. Bacci (Augusto). Studio sopra la chiesa Aventinese di S. Saba. (*Römische Quartalschrift*, 1910, 3-4, p. 155-171, 4 fig.

317. Baflov (A.). Château-Landon. Les derniers jours de l'abbaye Saint-Séverin. Fontainebleau, impr. de M. Bourges, 1910. In-8°, 79 p. (Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, année 1910.)

318. Blaiiaqua Lazise (Alb.) Alcuni frammenti d'architettura ravennate nel Bellunese. Firenze, tip. Domenicana, 1911. In-8°, 14 p., fig. (Estr. *Arte e storia*.)

319. Bilson (John). Newbald Church. Reprinted from the *Yorkshire Archaeological Journal*, t. 21, p. 1-43, plan, pl. et fig.)

320. Boutié (Louis). Paris au temps de saint Louis d'après les documents contemporains et les travaux les plus récents... Paris, Perrin, 1911. In-16, v-408 p., pl.

321. Clouzot (Henri). Philibert de l'Orme. Paris, Plon-Nourrit, 1910. In-8°, 198 p., 24 pl. et 6 fig. (Collection des Maîtres de l'Art.

322. Desvaux (Abbé A.). L'Eglise de Colombiers. Alençon, impr. de A. Manier, 1902. In-8°, 7 p., fig. (Extrait du *Bulletin des amis des monuments ornus*, n° 4.)

323. Gade (J.). Cathedrals of Spain. Bost., Houghton Mifflin, 1911. In-8°, 14-279 p., pl. 5 d.

324. Gout (Paul). Le Mont-Saint-Michel, histoire de l'abbaye et de la ville, étude archéologique et architecturale des monuments. Paris, A. Colin, 1910. 2 vol. gr. in-8°, fig.et pl.

325. Lemesle (P.-A.). Notice sur l'abbaye de Saint-Georges-sur-Loire. Paris, G. Grassin, 1910. In-8°, 101 p., pl. (Extrait de la *Revue de l'Anjou*.)

326. Millet (Gabriel). Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles, recueillis et publiés par Gabriel Millet, avec le concours de Henri Eustache, Sophie Millet, Jules Ronsin, Pierre Roumpos. Paris, 1910. In-fol., 152 pl. (Monuments de l'art byzantin publiés sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. II.)

327. Modde (Max.). Unser Lieben Frauen Kloster in Magdeburg. Eine Monographie m. eigenen Zeichngn. Magdeburg, Creutz, 1911. In-8°, IV-169 p., pl. et fig. 3 m. 60.

328. Paulet (Abbé L.). La Primatiale, ou Monographie historique et descriptive de la basilique Saint-Trophime d'Arles, avec la collaboration pour les documents de Emile Fassin. Bergerac, impr. de J. Castanet, 1910. In-8°, 158 p.

329. Pollak (Osc.). Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520-1600. Leipzig, G. Freytag, 1910. In-fol., 85-170 p., pl. et fig. 30 m. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, T. 29, 2e fasc.)

330. Rambaud (Pierre). Le Prieuré des Bénédictines de Sainte-Croix, aux Sables d'Olonne. Poitiers, impr. de Blais et Roy, 1910. In-8°, 80 p., planches. (Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1909.)

331. Rey (Dr Emile). La cathédrale de Saint-Etienne de Cahors. Six siècles d'évolution architecturale. Cahors, J. Girma, 1910. In-8°, 53 p., fig.

332. Romussi (Charles). Le Dôme de Milan dans l'histoire de l'art. Milan, E. Sonzogno, 1910. In-8°, 305 p., 327 fig.

333. Rose (E. W.). Cathedrals and Cloisters of the Isle de France. London, Putnam, 1911. 2 vol. in-8°, fig. 21 s.

334. Sant'Ambrogio (Diego). L'atrio di S. Ambrogio e la sua derivazione dell'arte cluniacense. Milano, Società editrice libraria, 1910. In-8°, 8 p., fig. (Estr. *Il Politecnico*.)

335. Vachon (Marius). La Renaissance française. L'architecture nationale, les grands maîtres maçons. Préface de H. Daumet. Paris, F. Flammarion, 1910. Gr. in-8°, fig.

336. Vasari (Giorgio). Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Mit krit. Apparate hrsg. v. Dr. Karl Frey. Parte I. I. Bd. München, G. Müller, 1911. In 4°, 24-914 p. 23 m.

Sculpture

337. Back (Friedrich). Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Frankfurt a. M., J. Baer, 1910. Gr. in-4°, 102 p., 68 pl. 40 m.

338. Beltrami (Luca). I frammenti del monumento funerario di Gastone de Foix, conservati nella villa di Castellazzo. Milano, tip. F. Allegretti, 1910. In 8°, 30 p., fig.

339. Dangibeaud (Ch.). L'Ecole de sculpture romane saintongeaise. Paris, 1910. In-8°, 15 pl. (Extrait du *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1er livr.)

340. Dehio (Geo.). und v. Bezold (Gust.). Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 9. Lfg. (II. Serie. 4. Lfg.) Berlin, E. Wasmuth, 1911. In-fol., 40 pl. 20 m.

341. Enlart (C.). Le Monument funéraire de Guillaume du Cos de la Hitte, au Musée civique de Gênes. (*Bulletin archéologique, historique et artistique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, 1910, 3e trim., p. 249-257, planche.)

342. Fosseyeux (Marcel). Inventaire des objets d'art appartenant à l'administration générale de l'Assistance publique à Paris. Paris, Berger-Levrault, 1910. In-8°, VII-191 p., pl.

343. Lami (Stanislas). Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française. III. Au XVIIIe siècle. Préface de Henry Roujon. Paris, H. Champion, 1911. 2 vol. gr. in-8°.

344. Martin, Jeanton. Pierres tombales circulaires de la Bourgogne. Paris, impr. de Plon-Nourrit, 1910. In-8°, 30 p., pl. (Mémoire lu à la réunion des Sociétés des beaux-arts des départements tenue dans l'hémicycle de l'Ecole des beaux-arts, à Paris, le 31 mars 1910.)

345. Pappalardo (G. A.). La porta di s. Giovanni de Eleri in Catania. Velletri, A. Lizzini, 1911. In-8°, 31 p. 1 L. 50.

346. Plancouard (L.). L'*Ecce Homo* de Cormeilles-en-Vexin. Paris, impr. de Plon-Nourrit, 1910. In-8°, 10 p., pl. (Mémoire lu à la réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, tenue dans l'hémicycle de l'Ecole des beaux-arts, le 1er avril 1910.)

347. Saufermann (H. M.). Die gotische Bildnerei u. Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth. Erlangen, Th. Blaesing, 1911. In-8°, XII-117 p., pl. et fig. 3 m. (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, 1 livr.)

348. Siren (Oswald). Studier i florentinsk renässansskulptur och andra konsthistoriska ämnen. Stockholm, Wahlströms et Widstrands, 1909.

349. Wackernagel (Mart.). Die Plastik des XI. u. XII Jahrh. in Apulien. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1911. In-fol., XI-146 p., 33 pl. (Forschungen, kunstgeschichtliche. Hrsg. vom königl. preuss. histor. Institut in Rom, 2e Bd.) 36 m.

Voir aussi nos 332, 336.

Peinture

350. Altarwerk (Das) der beiden Brüsseler Meister Jan Bormann u. Bernaert von Orley (Anfang des 16. Jahrh.) in der Pfarrkirche zu Güstrow. Güstrow, Opitz, 1911. In-4°, 10 pl. 1 m. 50.

351. Ancona (Pa. D'). La miniatura ferrarese nel fondo urbinate della Vaticana. Roma, tip. Unione ed., 1910. In-4°, 9 p., fig. (Estr. *L'Arte*.)

352. Angelico (Fra) da Fiesole. Des Meisters Gemälde in 327 Abbildgn. Hrsg. v. Dr. Frida Schottmüller. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. In-8°, XLI-249 p., fig. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben.) 9 m.

353. Barres (Maurice) et Lafond (Paul). L'Ecole espagnole, le Greco. Paris, H. Floury, 1911. In-4°, 92 pl. 25 fr.

354. Bautier (Pierre). Lancelot Blondeel. Bruxelles, G. Van Oest, 1910.

355. Borzelli (Ang.). *L'Assunta* del Lanfranco in s. Andrea della Valle, giudicata da Ferrante Carli. Napoli, F. Casella fu G., 1910. In-8°, 33 p. 2 L.

356. Buchheit (Hans). Katalog der Miniaturbilder im bayerischen Nationalmuseum. München, Bayer.

Nationalmuseum, 1911. In-4°, XVI-142 p., 84 fig. Katalogo des bayerischen Nationalmuseums in München. 12 Bd.) 5 m. 40.

357. CAVALCASELLE (G. B.) e CROWE (J. A.). Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. VI (Pittori fiorentini fin poco dopo la prima metà del secolo XV). Seconda edizione. Firenze, succ. Le Monnier, 1911. In-8°, VI-320 u. 7 L. 50.

358. COLASANTI (Arduino). Lorenzo ed Jacopo Salimbeni da Sanseverino. Roma, Calzone, 1910. In-4°, 49 p.

359. CURT ZWANZIGER (Walter). Dosso Dossi. Leipzig, Klinkhardt et Biermann, 1911. In-4°, 119 p., pl.

360. DURRIEU (Cte Paul). L'Enlumineur et le miniaturiste. Paris, A. Picard et fils, 1910. In-8°, 16 p. (Extrait des *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1910.)

361. DURRIEU (Cte Paul). Les Manuscrits à peintures de la « Cité de Dieu ». Paris, H. Leclerc, 1910. In-8°, 12 p. (Extrait du *Bulletin du bibliophile.*)

362. DURRIEU (Cte Paul). Les « Très belles Heures de Notre-Dame » du duc Jean de Berry. Paris, E. Leroux, 1910. In-8°, 57 p., 6 pl. (Extrait de la *Revue archéologique*, 1910. T. II.)

363. FAINELLI (Vittorio). Il maestro Poia e gli altri pittori pregiotteschi di Verona. (*Rivista Tridentina*, mars 1910.)

364. FELICIANGELI (B.). Pittori camerinesi del Quattrocento. (*Chienti e Potenza.*)

365. FILANGERI DI CANDIDA (A.). Tardi riflessi dell'arte di Pietro Cavallini nel Quattrocento. (Memoria letta All' Accademia Pontaniana nella tornata del 16 febraio 1908.)

366. FRATI (Lod.). Giotto a Bologna. Roma, tip. Unione ed., 1910. In-4°, 2 p. (Estr. *L'Arte.*)

367. GEROLA (Giuseppe). Antiche pitture a Moltrasio. (*Rivista archeologica della provincia ed antica diocesi di Como*, fasc. 59-61.)

368. GIRON (Léon). Les Peintures murales du département de la Haute-Loire (du XIe au XVIIIe siècle.) Paris, E. Leroux, 1911. In-fol., XII-112 p., fig. et planches.

369. Hans Memlinc. La châsse de sainte Ursule ; la Sibylle persane ; le Diptyque de Marten van Nieuwenhove, reproduits dans les couleurs des originaux. Notices explicatives par le professeur POI DE MONT, conservateur du Musée Royal des Beaux-Arts à Anvers, et par le professeur Dr S.-G. DE VRIES, directeur de la Bibliothèque universitaire de Leyde. Ire livraison. Paris, Hachette, s. d., 1911. In-fol., 6 pl. 150 fr.

370. KROEBER (H. T.). Die Einzelporträts des Sandro Botticelli. Leipzig, Klinkhardt et Biermann, 1911. In-4°, 40 p., pl. 5 m.

371. MARANGONI (Mat.). Pietro Faccini, pittore bolognese (1562-1602). Roma, tip. Unione ed., 1910. In-4°, 8 p., fig. (Estr. *L'Arte.*)

372. MARTIN (W.) en MOES (E. W.). Onde schilderkunst in Nederland. Schilderijen van Hollandsche en Vlaamsche meesters in raadhuizen, kleine stedelijke verzamelingen, kerken, hofjes, weeshuizen, senaatskamers enz., en in particulier bezit. Uitgezocht en beschreven. Ie jaarg. 's-Gravenh., Mart. Nijhoff, 1911. In-fol., 72 pl. par an. 19 fl. 50.

373. MOTTA CIACEIO (Lisetta). Gli affreschi di S. Maria di Vezzolano e la pittura piemontese del trecento. Roma, tip. Unione ed., 1910. In-4°, 18 p., fig. (Estr. *L'Arte.*)

374. ORBAAN (J. A. F.). Sixtine Rome. New York, Baker, 1911. In-8°, 8-295 p., 33 fig. 3 d. 50.

375. ROGER (Robert). La Peinture au moyen âge dans le pays de Foix et le Couserans. Paris, Impr. nationale, 1910. In-8°, 11 p., fig. et pl. en noir et en couleur. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1910.)

376. ROLFS (Wilhelm). Geschichte der Malerei Neaples. Leipzig, Seemann, 1910. In-4°, 440 p., fig.

377. ROMADA (Ernest P.). The Prado Museum, an appreciation of its most important paintings. London, O. Schulze, 1911. In-8°, 16 p. 1 s. 6 d.

378. SPIELMANN (H.). The exhibition of seventeenth century flemish art, Brussels 1910. London, Bemrose and sons, 1910. In-4°, 32 p., fig. 2 fr. (Publication de *The Connoisseur.*)

379. TRECCA (Gius.). Note per la biografia dei pittori veronesi. Verona, tip. Franchini, 1910. In-8°, 9 p. (Estr. *Atti dell' Accademia d'agricoltura, scienze...*)

380. VITALI ROSATI (Uriele). Il messale di Giovanni di maestro Ugolino, miniatore milanese. Roma, tip. Unione ed., 1910. In-4°, 4 p., fig. (Estr. *L'Arte.*)

381. Weiner (P. P.) : di Liphart (E.) ; Schmidt, James) ; Wrangell (N.) ; Froubnikoff (A. A.) ; Benois (Alexandre) et Makowsky (Serge). Les anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées russes, représentées à l'exposition organisée à Saint-Pétersbourg en 1909 par la revue d'art ancien « Staryé Gody ». Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-4°, 137 p. et pl. 25 fr.

Voir aussi n° 326, 332, 336, 342, 347.

Arts graphiques.

382. Dillerich v. Bern (Sigenot). 4 unbekannte Holzschnitte aus e. Ausg. des XVI. Jahrh., hrsg. v. Paul Heitz. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911. In-8°, 7 p. 10 m. 80.

383. Di Pietro (Filippo). I disegni di Andrea del Sarto negli Uffizi. Siena, 1910. *Biblioteca di Vita d'Arte*, vol. VI.)

384. Geisberg (Max). Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910. In-4°, pl. et fig.

385. Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstit. 7. Lfg. Frankf. a/M., Städelsches Kunstinstit. 1911. In-fol., 16 m.

386. Nasse (Hermann). Jacques Callot. Leipzig und Biermann, 1909. In-4°, pl. et fig. (Meister der Graphik, I.)

387. Pauli (Gust.). Hans Sebald Beham. Nachträge zu dem krit. Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radiergn. u. Holzschnitte. — Barthel Beham. Ein krit. Verzeichnis seiner Kupferstiche. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911. 2 vol. in-8°, pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 134-135.)

Voir aussi n° 313.

Arts industriels.

388. Aubert (Marcel). Documents sur les fontes du Trésor de la cathédrale de Paris en 1562. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1910. In-8°, 25 p. (Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, tome XXXVI, 1909.)

389. Bégule (Lucien). Les Vitraux du moyen âge et de la renaissance dans la région lyonnaise. Paris, H. Laurens, 1911. In-4°, 275 fig., 32 pl. 60 fr.

390. Besson (Abbé Marius). Antiquités du Valais (Ve-Xe siècles). Fribourg (Suisse), Fragnière frères. Gr. in-4°, 108 p., 50 pl. et 38 fig.

391. Desvaux (Abbé A.). Le Mobilier d'art du Val-Dieu. Morlagne, impr. de Ve G. Meaux, 1901. In-8°, 13 p.

392. Graaf (J. J.). Twee oude hosties. (Extrait de *Van onzen tijd*, 1909, livr. 2, 10 p., phototypie.)

393. Leopold (H.). Der Maestrichter Confessio-Petri-Schlüssel. *Römische Quartalschrift*, 1910, 3-4, p. 131-154, 3 fig.).

394. Menjot d'Elbenne (Vte). Le Trésor de la forêt de Vibraye (XVe siècle). Laval, Vve A. Goupil, 1910. In-8°, 8 p., pl. (Extrait de la *Province du Maine*.)

395. Scaglia (Sisto.). I mosaici antichi della basilica di s. Maria Maggiore in Roma, descritti e illustrati. Roma, F. Pustet, 1910. In-4°, 78 p., et fig.

Voir aussi n° 313.

Iconographie.

396. Bertolini (G. Lod.). La Cosmografia teologica del Camposanto di Pisa. (*Nuova Antologia*, 16 juin 1910.)

397. Busiri-Vici (Andrea). Il trionfo di Cristo bambino sul s. colle capitolino e l'estera profanazione archeologica del Campidoglio e dei monumenti romani. Roma, tip. Unione ed., 1911. In-4°, 88 p., 8 pl., fig.

398. Fossey (Abbé J.). L'Autel liturgique. Notes d'architecture et d'iconographie religieuses à propos de l'autel nouveau de Saint-Ouen de Thouberville (Eure). Rouen, impr. de Lecerf fils, 1910. In-8°, 31 p., pl.

399. Gaston (Abbé Jean). Les Images des confréries Parisiennes avant la Révolution. Paris, A. Marty, 1910. In-fol., LVI-185 p., 60 pl. (Société d'iconographie parisienne, 2e année 1909.)

400. Stofflet (Edmond). La légende du Bois-Chenu à Domrémy-la-Pucelle. (*Bulletin mensuel de la Société d'archéologie lorraine*, mai-juillet 1910, p. 99-114.)

Le Gérant : Champion.

LES TISSUS ANCIENS DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE SENS

L'histoire définitive des tissus anciens, de leurs origines, des procédés variés de leur fabrication et de leur ornementation est encore à faire. L'étude des caractéristiques techniques ou décoratives, différenciant les époques et les nombreux ateliers qui les ont produits, a jusqu'ici été seulement esquissée. Les conclusions des auteurs les plus compétents, si elles tracent les grandes lignes d'un classement scientifique, ne permettent jusqu'à présent, sauf pour des cas tout à fait exceptionnels, d'émettre, sur les questions de date et de provenance, que des indications approximatives.

Dans cette question qui préoccupe justement le monde de l'érudition, comme du reste dans toutes les branches de l'archéologie, il faut, pour dégager des lois, pour découvrir des principes certains et arriver à des précisions, procéder surtout par des rapprochements et des comparaisons. Il est donc nécessaire tout d'abord de se livrer à une enquête méthodique et, pour cela, de dresser un répertoire de reproductions fidèles, aussi complet, aussi exact, aussi illustré que possible. Alors seulement il sera possible d'étudier les nombreuses pièces actuellement disséminées dans les collections publiques et privées, sans compter celles que ce mouvement de vulgarisation pourra faire surgir de l'ombre. Et cette étude permettra de les grouper, de les analyser, de découvrir les types primitifs, d'en observer l'évolution et d'en noter les variantes, de les répartir sûrement entre les diverses écoles et d'arriver enfin à assigner des dates, sinon absolument certaines, du moins très rapprochées de la vérité.

Certaines pièces en effet ont la bonne fortune de posséder des titres d'origine incontestables, soit qu'elles portent dans des inscriptions leurs certificats d'authenticité, soit que les conditions particulières dans lesquelles elles sont parvenues jusqu'à nous permettent de les dater sûrement. Ces spécimens sont autant de jalons, autour desquels des rapprochements, autorisés par des comparaisons minutieuses, permettront des groupements de ressemblance et de parenté, bases d'une classification définitive.

L'utilité, la nécessité de cette enquête sont du reste depuis longtemps reconnues. Déjà nombre de publications ont apporté d'abondantes moissons de notes et de documents

graphiques au futur *Corpus des tissus anciens*. Tels sont les somptueux albums de J. Lessing : *Die Gewebe Sammlung des kgl. Kunstgewerbe Museum zu Berlin* ; et aussi, dans des proportions plus modestes mais d'autant mieux accommodées à une œuvre de vulgarisation, l'excellent *Catalogue d'étoffes anciennes du Musée des Arts décoratifs de Bruxelles*, publié par Mme Is. Errera.

La Revue de l'*Art chrétien* croit répondre à l'un des points de son programme en publiant la collection inestimable, jusqu'ici insuffisamment connue, du Trésor de la cathédrale de Sens. Grâce aux superbes photographies gracieusement mises à sa disposition par la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie fondée par M. Jacques Doucet, les notes présentant chacune des pièces de cet ensemble particulièrement précieux seront accompagnées d'une reproduction. En pareille matière, c'est assurément la meilleure des descriptions.

*
* *

Les tissus précieux dans la liturgie et spécialement dans le culte des reliques.

La série d'étoffes anciennes du Trésor de Sens n'est pas, à proprement parler, une collection. On désigne ordinairement ainsi un groupement d'objets hétérogènes, réunis, au hasard des occasions et des découvertes, par un amateur ou un musée. Sans compter les doutes que peut laisser planer le mercantilisme sur l'authenticité d'objets acquis dans ces conditions, il est le plus souvent difficile, sinon impossible, d'en suivre la trace, d'en découvrir la provenance initiale, chose pourtant essentielle au point de vue scientifique.

Tout autre est la valeur, sous le rapport de la documentation, des objets et plus spécialement des tissus anciens appartenant à des trésors d'églises, où ils ont été, on en a la certitude absolue, conservés depuis une époque, parfois très reculée. Tel est le cas du Trésor de Sens.

En dehors des sépultures antiques, placées dans des conditions tout à fait exceptionnelles de conservation, comme celles des nécropoles d'Egypte, on ne rencontre plus guère ailleurs que dans les châsses de nos églises des fragments de ces tissus aux vives couleurs et à l'exubérante décoration que recherchèrent, après les peuples d'Orient, le luxe de Byzance et l'Occident chrétien de Charlemagne et de saint Louis.

La délicatesse même et la fragilité de leur matière les vouaient fatalement à la destruction. Car, pas plus que de nos jours, nul ne songeait alors à mettre en réserve pour les collectionneurs de l'avenir des tentures défraîchies, et des vêtements hors d'usage, fussent-ils des parures somptueuses et princières.

Seuls les ornements liturgiques, en raison de leur caractère sacré paraissaient devoir être épargnés.

Et de fait, les inventaires d'églises, jusqu'au XVIe siècle, énumèrent, parfois avec une précision de détails rendant plus amers nos regrets, les séries d'ornements sacerdotaux ou pontificaux accumulés dans les « *revestiaires* » des églises par les siècles précédents. Mais ces ornements servaient dans toutes les solennités ; on comprend qu'après plusieurs siècles d'usage ils étaient détériorés au point que leur réforme s'imposait. Ce qui restait disparut, condamné par le mauvais goût et les transformations du costume liturgique qui sévirent particulièrement aux XVIIe et XVIIIe siècles. Aussi chapes et chasubles du moyen âge sont-elles devenues, en France surtout, des raretés, et les quelques spécimens parvenus jusqu'à nous n'ont échappé à la destruction générale que parce qu'ils se rattachaient au souvenir de quelque saint et par suite étaient vénérés comme des reliques.

Les châsses anciennes du moins, celles toutefois qui n'ont pas été dépouillées par les spoliateurs sacrilèges de la Révolution ou que les exigences modernes de la dévotion n'ont pas vidées de leur précieux butin, recèlent encore avec les reliques des Saints des trésors d'étoffes antiques.

L'usage des tissus précieux pour envelopper les saintes reliques et pour draper les châsses dans lesquelles, dès l'époque carolingienne, on prit l'habitude de les conserver, remonte à la plus haute antiquité.

L'Eglise l'avait emprunté aux civilisations orientales, et l'on sait de quel luxe d'ornements l'Egypte entourait la dépouille mortelle des siens. Dès l'origine, l'Eglise honora les corps de ses martyrs et de ses fidèles, les environnant de lumières, les embaumant des fumées de l'encens et du parfum des fleurs, et les revêtant d'ornements somptueux.

Saint Jérôme, dans sa vie de saint Paul ermite, fait allusion au dernier de ces rites funéraires : « A quoi bon, écrit-il, revêtir vos défunts d'habits brodés d'or ? Le souci des honneurs ne devrait-il pas disparaître au milieu du deuil et des larmes ? Est-ce que les cadavres des riches ont besoin de soieries précieuses pour être livrés à la corruption du tombeau ? » Saint Grégoire le Grand donne sur cette coutume de curieux détails. « La vénération des fidèles envers les pontifes romains, écrit-il, a pris l'habitude de se manifester d'une manière abusive. Lorsqu'on transporte leurs corps au lieu de leur sépulture, elle les recouvre de dalmatiques dont le peuple se dispute ensuite les lambeaux, et, alors que la piété possède des quantités de *linges sacrés* provenant des tombeaux des apôtres et des martyrs, elle rend à des hommes pécheurs des honneurs qui devraient être réservés aux saints. » Et le grand pape ordonne qu'à l'avenir le cercueil des papes ne sera recouvert d'aucun voile [1].

1. *Patrologie* de Migne, t. 77, col. 336

Citons encore l'exemple fourni par la Vie de saint Germain d'Auxerre, insérée dans les *Gesta Pontificum Autissiodorensium*. L'illustre pontife mourut à Ravenne. On lui rendit les plus grands honneurs. Le préfet de la maison de l'impératrice le fit ensevelir avec une quantité d'aromates, et Placidie elle-même le revêtit d'ornements chargés des broderies les plus délicates.

Quand, à l'époque carolingienne, la coutume prévalut et devint presque générale, d'élever de terre les corps saints dont les siècles précédents avaient scrupuleusement respecté les tombeaux ; on recueillit avec soin, non seulement leurs ossements, mais aussi les débris des suaires et des vêtements dans lesquels ils avaient reposé.

Lorsque, sur l'ordre des rois Charles et Louis, l'évêque d'Auxerre Héribald fit ouvrir, en l'an 845, le tombeau de saint Germain, il le trouva, disent les *Gesta*, parfaitement conservé et recouvert des ornements offerts par la piété de l'impératrice Placidie. Quelque temps après, Charles le Chauve présida à la translation du corps de saint Germain et fit don d'étoffes précieuses pour l'envelopper et des parfums les plus rares pour l'embaumer. Jaloux d'en conserver au moins quelque chose, l'évêque Héribald recueillit les premiers vêtements du saint et les fit déposer dans sa cathédrale, dans une châsse enrichie d'or et d'argent [1].

Il en était de même à Sens. A l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif on conservait une chasuble retirée, disait-on, du tombeau de l'archevêque saint Ebbon, mort en 750. Elle est actuellement au trésor de Sens (n° 113).

On pourrait multiplier les exemples d'étoffes anciennes provenant des tombeaux des Saints. Un inventaire de la cathédrale de Durham, de 1372 [2], en cite plusieurs : « un fragment d'étoffe offert par sainte Ebba et

1. Duru, *Bibliothèque historique de l'Yonne*, t. I, p. 354.
2. *Patrologie* de Migne, t. 95, col. 357.

dans lequel le corps de saint Cuthbert demeura enseveli pendant 418 ans ; une partie de la chasuble dans laquelle il fut enseveli pendant onze ans; dans un coffret d'ivoire, des reliques de l'évêque saint Acca, avec des fragments du suaire et de la chasuble dans lesquels il fut enveloppé durant trois siècles. »

Les translations de reliques, si fréquentes au moyen âge, offraient des occasions de recueillir les restes, plus ou moins consumés, des suaires et des vêtements dont on avait, au jour de l'inhumation, paré les dépouilles des pontifes et des saints personnages, et d'y substituer des suaires nouveaux pour lesquels on choisissait d'ordinaire les étoffes les plus riches et les plus rares.

Et non contente d'honorer ainsi et d'orner de vêtements précieux les corps mêmes des Saints, la piété aimait à parer leurs cercueils et leurs châsses de draperies somptueuses, puis à en former comme un dais d'honneur au-dessus des confessions ou chapelles souterraines qui conservaient leurs sépulcres et où, dès les premiers temps de l'Eglise, les chrétiens élevaient des autels et célébraient les saints mystères.

Peut-être la première pensée de cette décoration de courtines, ordinairement brodées et historiées, fut-elle suggérée par les fleurs et les guirlandes déposées par les premiers chrétiens autour des tombeaux des martyrs.

Saint Jérôme, dans l'épitaphe de Népotien, écrit : « *Martyrum conciliabula diversis floribus et arborum comis vitiumque pampinis obumbravit.* »

Et Fortunat :

Texistis variis altaria festa coronis,
Pingitur ut filis floribus ara novis [1].

A défaut de ces fleurs qui se flétrissaient vite et qu'il fallait sans cesse renouveler, on songea sans doute à draper la confession des martyrs de tentures dont les vives couleurs et l'ornementation même rappelaient les couronnes et les fleurs votives.

Au temps de Grégoire de Tours ces *palles* ou *poêles* recouvrant les tombeaux des saints étaient d'un usage général et semblent répondre à une prescription de la liturgie. Leur présence, comme les lampes et les cierges, dénotaient le *sépulcre* d'un saint. Il raconte comment, après la prise de Paris et l'incendie d'une partie de la ville par le roi Sigebert, un de ses soldats, s'étant introduit dans l'église de Saint-Denis, avait volé la *palla* de soie décorée d'ors et de gemmes qui recouvrait le tombeau du saint.

La dévotion attribuait même au contact de ces parements la même vertu qu'au précieux dépôt qu'ils abritaient. Grégoire de Tours cite le miracle opéré au moment où saint Leodovaldus, évêque d'Avranches, rapportait dans sa ville épiscopale des reliques de saint Martin. Un paralytique s'étant approché et ayant baisé avec foi le voile qui recouvrait la châsse, retrouva subitement l'usage de ses jambes et rentra chez lui sans l'aide de personne. L'église de Saint-Mélaine, évêque de Rennes, ayant été incendiée, les poutres enflammées tombèrent avec la toiture sur le tombeau du saint. Les tentures qui l'entouraient ou qui pendaient aux portes avaient été la proie des flammes. Or, lorsqu'on dégagea le sanctuaire, on retrouva le rideau de lin qui avait abrité le tombeau : non seulement il était parfaitement conservé, mais le feu ne l'avait pas même décoloré. Pendant les épidémies, on transportait dans tous les alentours de Reims le voile du tombeau de saint Remi et on lui attribuait la préservation des fléaux. Aussi, à défaut des reliques ou des vêtements même d'un saint, se contentait-on d'un fragment du parement qui avait été en contact avec son tombeau. On peut juger du prix qui s'y attachait en lisant dans les actes de saint Savinien avec quelle indignation le moine de Saint-Pierre-le-Vif dénonce l'audace du trésorier de l'église de Sens qui, ne pouvant refuser de

1. Lib. VIII, epigr. 9.

rendre aux religieux le corps du martyr dont il avait eu le dépôt, déchira le voile qui le recouvrait afin d'en conserver les lambeaux dans la métropole.

L'usage de recouvrir d'un drap d'honneur les tombeaux des saints, comme celui qui les faisait environner de lumières, devint une règle liturgique qui s'étendit bientôt à tous les fidèles défunts. Dans une lettre, saint Jérôme, décrivant les préparatifs de funérailles, montre le cercueil recouvert d'un voile d'or, « aureum feretro velamen obtenditur ». Cette coutume s'est conservée jusqu'à nous, et le drap mortuaire fait encore partie des honneurs rendus aux défunts auxquels l'Eglise offre également de l'encens parce qu'ils furent « les temples du Saint-Esprit ».

On le voit, le culte des reliques exigeait l'emploi de tissus, choisis d'ordinaire parmi les plus précieux. Non seulement on en revêtait les corps saints, on en faisait des sachets pour recueillir leurs ossements ou leur poussière, on les étendait au-dessus de leurs tombeaux et on en drapait les murs de leurs sanctuaires, mais il fallait s'en couvrir les mains, par respect, pour toucher les reliques ou même les châsses des saints. L'inventaire de la cathédrale de Durham mentionne cinq suaires *(sudaria)* pour porter les reliques, et Grégoire de Tours raconte comment son diacre Aigulfus, revenant de Rome, visita à Lyon l'église de Saint-Nizier. La foule se pressait autour du tombeau du saint et le désir lui vint de rapporter quelque chose de ce sanctuaire. Le prêtre à ce moment distribuait aux pèlerins les fleurs dont la dévotion populaire avait jonché le tombeau.

Aigulfus s'approcha, *la main recouverte d'un linge*, reçut une de ces herbes desséchées et l'emporta précieusement à Tours.

Il n'est donc pas surprenant que les trésors des églises, surtout des plus importantes et des plus anciennes, aient conservé jusqu'à nous des fragments d'étoffes antiques. Non seulement celles qui servaient d'enveloppes immédiates aux saintes reliques en ont suivi les destinées et ont été protégées par toutes les mesures prises pour la conservation de ces trésors sacrés, mais encore la dévotion populaire, à défaut de reliques, attachait le plus grand prix à la possession des linges qui avaient touché, ne fût-ce qu'un instant, les restes ou même simplement le sarcophage des saints.

Grégoire de Tours rapporte dans son livre *de Gloria martyrum*[1] qu'un pèlerin lui présenta une petite nappe de soie fort ancienne dans laquelle avait été enveloppée à Jérusalem la croix de Notre-Seigneur Jésus-Christ, affirmant qu'il l'avait obtenue avec des reliques, d'un abbé honoré des présents de l'impératrice Sophie. L'évêque de Tours la reçut avec empressement, la partagea en nombreuses parcelles qu'il distribua à ses religieux et qui produisirent de nombreuses guérisons.

On connaît la réponse du pape saint Grégoire le Grand à la requête de l'impératrice Constantine, épouse de l'empereur Maurice. Elle demandait, pour l'église construite par ses soins dans le palais impérial en l'honneur de saint Paul, le chef même de ce saint. Le pape expose que la tradition de l'Eglise romaine interdit de toucher aux corps des saints et plus encore d'en donner des parcelles. Il cite plusieurs miracles prouvant que les saints eux-mêmes réprouvent la dispersion de leurs reliques. On se contente seulement, dit-il, de déposer dans le tombeau des saints des linges appelés *brandea*, et les particules de ces linges ainsi bénits servent ensuite à la consécration des autels dans les sépulcres desquels on les enferme à défaut des ossements mêmes des saints. Il a peine à croire que les Grecs osent sortir de leurs tombes les corps sacrés. Il se refuse aussi d'envoyer le suaire de saint Paul également réclamé par la souveraine parce qu'il ne croit pas permis

1. *Patrol.* de Migne, t. 71, col. 711.

même de le toucher puisqu'il est en contact avec le corps de l'apôtre. Il promet seulement d'envoyer des parcelles détachées à la lime des chaînes de saint Paul[1].

Cette loi paraît cependant avoir, du vivant même de saint Grégoire, atténué sa rigueur, puisque, quelques années plus tard, le même pape accorde à la reine de France Brunehaut des reliques de saint Pierre et saint Paul[2] et lui-même demande des reliques de saint Séverin à Pierre, sous-diacre de Campanie[3].

On voyait au trésor de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, avant la Révolution, un linge très ancien et d'amples dimensions, connu sous le nom de *corporal de saint Pierre*. D'après la tradition, il avait été donné par le pape Grégoire le Grand à la reine Brunehaut. Ce *corporal de saint Pierre* était sans doute un de ces nombreux linges ou *brandea* qui avaient séjourné sur le tombeau des Apôtres et que le pape Hormisdas, dans une de ses lettres, appelle : *Sanctuaria sancti Petri.*

* * *

NATURE ET DÉCORATION DES TISSUS EMPLOYÉS POUR LA CONSERVATION DES RELIQUES ET L'ORNEMENTATION DES TOMBEAUX DES SAINTS.

Les liturgistes ont vu dans les voiles dont on recouvrit, dès les premiers siècles, en signe de respect, les tombeaux des saints, l'origine des nappes ou du moins de l'antipendium ou parement des autels. Muratori prétend que l'idée d'entourer l'autel de parements fut suggérée par le souci de préserver les reliques des saints du contact des vêtements du prêtre.

Ce n'est guère qu'au XIIe ou au XIIIe siècle que s'établit la règle d'employer exclusivement la toile de lin unie pour les nappes d'autel. Antérieurement, on se servait également de soieries, souvent enrichies de broderies ou de pierres précieuses. Le testament de saint Yriez, abbé en Limousin, mort en 591, abonde en indications curieuses à ce sujet. On y trouve une copieuse énumération de nappes de soie, *coopertoria holoserica*, de nappes de lin brochées, *coopertorium lineum ornatum ;* la nappe de l'autel de Saint-Hilaire est dorée et rehaussée de gemmes, *pallam super altariola S. Hilarii linitam auro et margaritis fabricatam.*

On ne saurait assurément compter sur ces désignations un peu vagues pour reconnaître la provenance et le genre de décoration de ces tissus. Mais, dès le VIe siècle, les objets de provenance orientale étaient assez communs dans les églises. Grégoire de Tours parle, dans la vie de saint Nizier, d'un voile de calice en *opus sarmaticum*. Un auteur du XIIe siècle, Raoul de Diceto, raconte comment un comte rapporta de Jérusalem des étoffes impériales : *pannos quos civitas Constantinopolis vocat imperiales.*

Un document, précieux pour l'histoire de l'art français autant que pour l'histoire de l'église d'Auxerre, les *Gesta Pontificum Autissiodorensium*, fournit sur ce sujet nombre de détails fort intéressants. Chaque biographie d'évêque se termine par l'énumération des objets légués par sa munificence à son église. Depuis le VIIIe siècle, presque toujours figurent dans ces listes des courtines ou parements de prix. Au temps de l'évêque Gaudry (918-933), la cathédrale d'Auxerre possédait une superbe tenture, évidemment byzantine. Elle était parsemée de lions au milieu desquels se lisait l'inscription : επι λεοντες θεοφιλους χριστος δεσποτης. « Gaudry, disent les *Gesta*, n'eut point de repos qu'il n'eût trouvé une autre tenture de même dessin. L'ayant trouvée, il l'acheta et en fit présent à son église ». Il donna également un parement de couleur verte, sur lequel on ap-

1. *Greg. Magn.* Epist. lib. IX, ep. 30 (Migne, I, 77).
2. *Ibidem*, lib. VI, ep. 50.
3. *Ibidem*, lib. III, ep. 29.

pliquait, pour orner l'autel aux jours de fête, la broderie d'or « *opus Phrygium factum ex auro* », don de son prédécesseur Hérifrid.

Hugues de Chalon, qui avait reconstruit sa cathédrale incendiée vers l'an 1030, la dota d'ornements pontificaux. Une des chasubles était de couleur pourpre parsemée de grandes aigles tissées dans l'étoffe en ton écarlate.

Citons enfin la description des présents de l'évêque Humbaud (1087-1114). On y signale une grande courtine de lin ornée de figures de rois et d'empereurs ; trois pièces d'étoffe somptueuse qui avaient coûté mille sols, l'une, à fond vert, semée de médaillons encadrant des lions multicolores, l'autre, ornée de rois chevauchant, également dans des médaillons, la troisième, de roues à lions d'or. De plus il légua deux grandes pièces de tapisserie de laine représentant des lions de différentes couleurs et deux beaux tapis servant à décorer les sièges du chœur [1].

Ces détails l'indiquent suffisamment, les tissus orientaux et byzantins étaient très répandus et très appréciés dans nos églises à l'époque carolingienne et il n'est pas surprenant d'en retrouver d'abondants spécimens dans les reliquaires de Sens, l'église la plus voisine et la métropole d'Auxerre.

* * *

LES RELIQUES DU TRÉSOR DE SENS.

L'origine et l'histoire des tissus du Trésor de Sens étant intimement liées à celles des reliques qu'ils accompagnent, il est nécessaire, avant de les étudier, de rappeler ce que l'on sait de la provenance de ces reliques.

La métropole de Sens possède actuellement un nombre considérable de corps saints et de reliques insignes. A l'époque de la Révolution, elle a recueilli toutes les reliques appartenant aux abbayes de la ville. L'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, dont le trésor était des plus renommés, lui a légué les corps des martyrs saint Savinien, saint Victorin, saint Potentien, saint Altin, saint Sérotin et saint Eodald, qui avaient apporté l'évangile à cette région de la Gaule, des évêques saint Ursicin, saint Ambroise, saint Léon, saint Agrice, saint Ebbon, des martyrs sénonais, saint Augustin, saint Sanctien et sainte Béate, et nombre d'autres reliques, comme celles des Innocents, la tête de saint Romain et une partie notable de la tête de saint Grégoire le Grand. Le chroniqueur Geoffroy de Courlon les a décrites, au XIIIe siècle, dans son *Libellus super reliquiis monasterii Sancti Petri Vivi* [1].

Moins abondant, le tribut fourni par l'abbaye de Sainte-Colombe n'en est pas moins appréciable. Il comprenait notamment les corps de sainte Colombe, vierge et martyre, de saint Loup, archevêque de Sens, de saint Thibaut et de saint Flavit. Dom Cotron, dans sa Chronique, composée en 1648, signale dans le trésor de l'abbaye une étole, une mitre et des gants de saint Loup. Quelque invraisemblable qu'ait été cette attribution, la mitre de taffetas blanc décorée d'une Crucifixion et des images de la Vierge et d'autres saints comme imprimées « *quasi typis excusæ vel graphide designatæ* », et les gants de laine très fine rehaussée de deux médaillons d'argent, offriraient un haut intérêt. Malheureusement ils ont été perdus.

En dehors de cet apport accidentel, le fonds de la métropole était des plus riches. Sans compter les nombreux reliquaires enfermés dans les armoires du haut trésor [2], douze

1. *Gesta Pontificum Autiss.* dans Duru, *Bibliothèque hist. de l'Yonne*, t. I, p. 403.

1. Voir G. Julliot et M. Prou, *Le livre des Reliques* de Geoffroy de Courlon. *Documents publiés par la Soc. Archéologique de Sens*, t. II.

2. Voir *Inventaire des reliques et reliquaires... estans au trésor de l'église métropolitaine de Sens* (1653), *Bull. de la Soc. Archéol. de Sens*, t. XI, p. 339-393.

grandes châsses restaient ordinairement exposées autour du maître-autel.

Or les reliques appartenant en propre à la métropole lui avaient été données, en différentes circonstances, à des époques très reculées.

La première de ces donations remonte à l'évêque saint Ursicin, contemporain de saint Hilaire de Poitiers et, comme lui, exilé au IVe siècle par l'empereur Constance II, à cause de son zèle à défendre la foi catholique contre les Ariens.

Une cédule de peau tannée, servant d'authentique aux reliques de saint Mammès, martyr, a été publiée par M. Prou[1]. On y lit en minuscules du XIe siècle : « *Has reliquias de corpore sancti Mammetis Manat martiris secum detulit Ursicinus ecclesie Sennis archiepiscopus cum aliis Sanctorum plurimis reliquiis et de Innocentibus Sanctis.* » Après son exil en Phrygie, Ursicin se rendit, dit la chronique de G. de Courlon, à Jérusalem, où il reçut de l'évêque Hérachus des reliques des SS. Innocents, puis à Césarée en Cappadoce, où il obtint du bienheureux Basile des reliques de saint Mammès, martyr. A son retour il partagea son pieux butin entre sa cathédrale et le monastère des Saints-Gervais et Protais qu'il avait fondé. Le trésor possède une étiquette sur parchemin (n° 65), écrite en cursive mérovingienne, relative aux reliques des Innocents. Elle est ainsi libellée : « *Reliquiæ quadraginta milia infantium et lactantium que Herodis jussit interficere.* »

La munificence de Charlemagne contribua surtout à grossir magnifiquement le trésor des reliques de l'église de Sens. Le procès-verbal de la translation des reliques faite, en 1192, par l'archevêque Guy de Noyers[2], contient cette déclaration : « Il faut retenir que Charlemagne empereur a donné la plus grande partie de ces saintes reliques à cette église et à l'archevêque Magnus. Toutes les reliques qu'il avait reçues, ledit Magnus archevêque les déposa dans une châsse d'argent, la même année où il fit la dédicace de l'église de Melun », c'est-à-dire l'an 809[1].

Entre 879 et 882, Sens reçut encore une donation importante. Hiérémias, trésorier de l'abbaye de Saint-Riquier, fuyant devant l'invasion des Normands, apporta à Sens les reliques de son monastère et les déposa dans la basilique de Sainte-Colombe. Parmi ces reliques, énumérées dans le *Chronicon Centulense*, figurait une chaussure du Sauveur, celle sans doute qui fut présentée au pape Alexandre III, en 1164, lorsqu'il visita les reliques pendant son séjour à Sens : « *Sanctum pannum qui caliga Domini nominatur*[2]. » Presque à la même époque l'archevêque Anségise, chargé d'une mission de Charles le Chauve auprès du pape Jean VIII, recevait du Souverain Pontife, avec le titre de primat des Gaules et de Germanie, des reliques insignes : le chef de saint Grégoire le Grand et un bras du pape saint Léon.

Objet de la constante sollicitude des prélats sénonais et du clergé de la Métropole, fiers d'un tel trésor et soucieux d'en assurer la conservation, les reliques furent l'objet de fréquentes reconnaissances et d'inventaires souvent renouvelés. Lorsque l'archevêque Liétry, en 1006, retrouva les reliques qui avaient été enfouies derrière le maître-autel de la cathédrale, soixante-dix ans plus tôt dans un moment de panique, il dut en faire dresser la liste. De nombreuses étiquettes, dont l'écriture paraît être du milieu du XIe siècle, datent sans doute de cette époque. Une

1. Voir *Authentiques de reliques conservées au trésor de la cathédrale de Sens*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, tome LIX.

2. L'original de ce procès-verbal est conservé au Trésor de Sens.

1. Une étiquette originale (n° 133) déclare que cette dédicace eut lieu la IXe année du règne de Charlemagne et la 13e de l'épiscopat de Magnon, le 10 des calendes de juin (23 mai 809).

2. *Chronique de G. de Courlon*, édit. Julliot, p. 484. Voir M. Prou, *op. cit.*, p. 8.

autre reconnaissance fut faite, le 3 août 1095, par l'archevêque Richer à l'occasion d'une translation des reliques, de la châsse antique alors appelée « la Chapelle de Charlemagne » dans un nouveau coffre orné d'or et d'argent.

Une nouvelle translation eut lieu le 16 août 1192 et le procès-verbal en est conservé au trésor.

Or des étiquettes, attachées aux reliques qu'elles identifient, reproduisent textuellement les désignations insérées dans *ce procès-verbal* et sont écrites de la même main. Souvent elles sont jointes à d'autres, rédigées dans les mêmes termes, et datant probablement de la translation de 1095.

Nombreuses sont aussi les étiquettes du IXe siècle, qui peuvent correspondre à l'époque d'Anségise, de Hiérémias et de Magnus. Un certain nombre enfin sont écrites en cursive mérovingienne. Toutes attestent l'antiquité non seulement des reliques qu'elles désignent, mais des tissus dans lesquels sont enfermées les reliques.

Si minuscules que soient ces reliques vénérables — et l'on peut constater que le plus grand nombre de celles énumérées dans la charte de 1192 ne sont que des parcelles ténues — elles ont été sans exception déposées dans un ou plusieurs fragments de tissus. Ces fragments ne mesurent souvent que quelques centimètres. Les bords en ont été relevés puis serrés par un fil au bout duquel pendait quelquefois un petit sceau de cire. Autour de ce petit sachet est enroulée et attachée la bandelette de parchemin portant l'inscription. Le tout était conservé dans de petits coffrets de bois, d'os ou de métal, des ampoules de verre ou de plomb, parfois une pierre évidée, comme la curieuse agate du reliquaire de saint Etienne[1], souvent aussi dans des bourses brodées ou tissées.

N° 1. — SCÈNE DE CHASSE (Antique).

1. N° 191 de l'inventaire du Trésor.

Quelquefois même les reliques avec leurs enveloppes de soie étaient noyées dans de la cire molle que l'on modelait ensuite en forme de statuette.

Si nous disons que le procès-verbal de 1192 compte 133 reliques diverses, qu'à l'occasion des translations successives on a souvent ajouté aux enveloppes primitives d'autres enveloppes avec de nouvelles authentiques, on comprendra comment le trésor de Sens possède une série aussi nombreuse de fragments de tissus. Un grand nombre ont dû disparaître lorsque, au XVIIe et au XVIIIe siècle, la coutume s'établit d'exposer dans des châsses vitrées les ossements des saints. Si le trésor de Sens a perdu, à l'époque révolutionnaire, les merveilles d'orfèvrerie de ses châsses, du moins leur contenu a été pieusement recueilli et sauvé.

La commission ecclésiastique chargée, en 1844, de procéder à la reconnaissance de ces reliques, rapportées à la cathédrale après un long séjour à l'église de Saint-Pierre, avait déposé dans une caisse connue sous le nom de « *Coffre des reliques anonymes* » celles des reliques, en grand nombre, dont l'identification ne lui paraissait pas certaine. C'est de ce coffre que furent tirés, en 1896, la plupart des tissus aujourd'hui exposés dans les vitrines du trésor.

On ne connaissait avant cette date que quelques pièces, du reste de premier ordre, les suaires de saint Victor, de sainte Colombe, des Innocents, de saint Potentien et la belle soierie rouge dans laquelle M. Julliot avait cru reconnaître le suaire de saint Savinien.

Mgr Ardin autorisa, à la suite des découvertes faites dans le *coffre des reliques anonymes*, une visite des châsses. La commission y trouva encore des morceaux superbes, les suaires de saint Siviard, de saint Léon, de saint Flavit, de sainte Théodechilde et quantité d'autres que nous allons présenter.

I

DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ART ANTIQUE.

TISSUS BYZANTINS DES ATELIERS D'ÉGYPTE ET D'ASIE. V^e^-VIIe SIÈCLES.

1. — (N° 16 de l'inventaire [1]). Soie, sujets s'enlevant en jaune d'or sur fond de pourpre violette foncée. H. 0^m^.12; L. 0^m^.14 *(fig.)*.

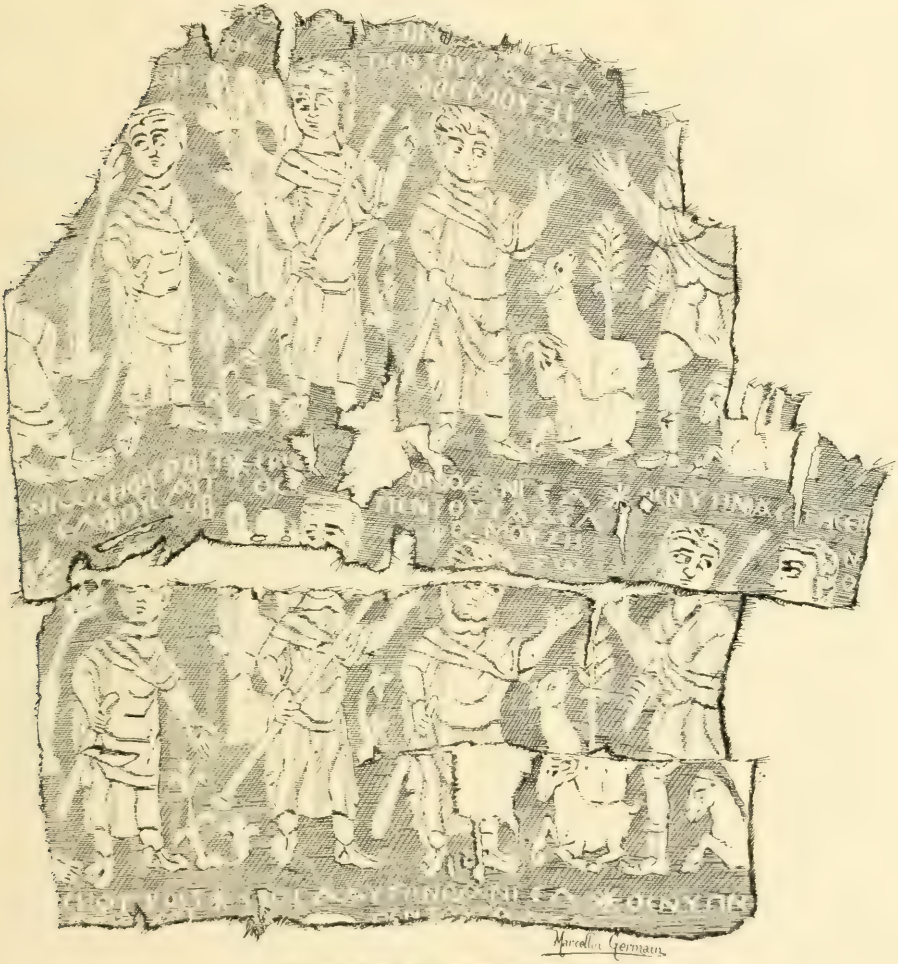
Scène de chasse, inspirée de l'art antique. Un personnage, vêtu d'une tunique courte, est terrassé par une panthère. Son arc gît près de lui. A droite, le pied, l'extrémité de la robe flottante et la main droite brandissant

N° 3. — IBIS AFFRONTÉS.

un glaive de bacchante. Dans le champ semis de plantes et feuillages lancéolés.

1. Les numéros et lettres que nous inscrivons entre parenthèses se réfèrent aux numéros du classement actuel du Trésor.

Les mêmes sujets se répétaient dans une bande supérieure.



N° 4. — SCÈNES DE L'HISTOIRE DE JOSEPH (1).

Le dessin, encore entièrement dans la manière antique, aussi bien que la composition en deux tons, jaune sur pourpre, rappelant l'aspect des vases grecs, autorisent à faire remonter ce morceau unique à une époque très reculée. D'autre part sa technique, absolument semblable à celle des n°s 3, 4 et 5,

1. Cliché communiqué par la Société nationale des Antiquaires de France. Extrait des *Mémoires*, t. LVIII, pl. VII.

permet de l'attribuer sans hésitation aux premiers ateliers byzantins, probablement aux ateliers égyptiens qui s'inspiraient volontiers des sujets classiques du paganisme.

2. Deux petits fragments, malheureusement de dimensions trop restreintes pour que l'on puisse en deviner le sujet, paraissent par leur dessin, par la couleur et par la technique du tissu devoir être rapprochés du précédent. — (AG). Représente l'arrière-train d'un cheval cabré et la jambe gauche seulement du cavalier. Au-dessous tête de chèvre et feuillages. — (AM). Autel antique décoré d'une guirlande de cœurs dans un encadrement de rinceaux et de pampres.

3. — (AK). Soierie légère. Dessin jaune d'or et vert sur fond pourpre pâle. H. 0m,11; L. 0m,055 (*fig.*).

Panneaux rectangulaires disposés par zones horizontales et séparés par un ruban vertical jaune ponctué de gros points carrés, de même couleur que le fond. Chaque panneau renferme deux ibis affrontés, avec semis de feuilles dans l'intervalle laissé par le cou et les pattes des oiseaux et, derrière eux, des ornements en forme de cœur.

Sous chaque zone d'ibis règne une autre plus étroite occupée par des volutes de feuilles d'acanthe, alternativement affrontées et adossées.

Travail copte, d'époque très rapprochée des nos 1 et 2.

4. — (AB). Soie légère. Dessin jaune d'or sur fond de pourpre violette foncée. H. 0m,185; L. 0m,175. Hauteur moyenne des personnages : 0m,07 (*fig.*).

Fragment d'un tissu représentant des scènes de l'histoire de Joseph [1]. Les scènes se développaient en zones horizontales superposant identiquement les mêmes sujets. Ce fragment présente trois scènes répétées dans deux zones.

La première, à gauche, représente un personnage assis dont il ne reste que les jambes; un autre est debout devant lui, vêtu d'une longue tunique, chaussé de sandales, un bâton à la main. C'est Jacob envoyant son fils Joseph près de ses frères. Au-dessous on lit la légende : ...ΟΝ ΙΩϹΗΦ ΓΡΟϹ Τ.... ΕΛΦΟΥϹ ΑΥΤΩΒ.

Une miniature du manuscrit de saint Grégoire de Nazianze de la Bibliothèque Nationale [1] reproduit le même sujet avec cette légende qui permet de compléter celle de notre tissu : ΙΑΚΩΒΟϹ ΑΠΟϹΤΕΛΛΩΝ Τ[ΟΝ] ΙΩϹΗΦ ΠΡΟϹ ΤΟΥϹ ΑϹΕΛΦΟΥϹ ΑΥΤΟΥ. *Jacob envoyant Joseph vers ses frères.*

2e scène : Rencontre de Joseph et de l'ange. Joseph, en marche dans le désert, se dirige vers ses frères; derrière lui un personnage plus grand, comme lui vêtu d'une tunique longue et chaussé de sandales, lui adresse la parole. Il porte un long bâton aux extrémités pommetées. La légende complète est : ΕΡΩΓΑ ΑΥΤΟΝ Ο ΑΝΓΕΛΟϹ [ΕΙ]ΠΕΝ ΤΟΥϹ ΑΔΕΛΦΟϹ ΜΟΥ ΖΗΤΩ. *L'ange l'interroge; il répond : je cherche mes frères.*

3e scène : Les frères de Joseph, au milieu de leurs troupeaux, vont à sa rencontre. Deux personnages seulement; le premier se retourne vers celui qui le suit et lui parle. L'inscription donne le commencement seulement des paroles qu'il prononce :

Ο ΕΝΥΠΝΙΑϹΤΗϹ ΕΡ[ΧΕΤΑΙ].

Le manuscrit de saint Grégoire de Nazianze représente les frères de Joseph attablés à un festin et lançant à leur jeune frère des regards de haine, et la légende dit :

ΟΙ ΑΔΕΛΦΟΙ ΙΩϹΗΦ ΕϹΘΙΟΝΤΑΙϹ ΚΑΙ ΒΟΥΛΕΥΟΜΕΝΟΙ ΚΑΚΑ ΠΕΡΙ ΑΥΤΟΥ. *Les frères*

1. Voir L. Clarhaut et M. Prou, *Note sur un tissu byzantin*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, T. LXIII.

1. *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, par H. Omont. Paris, Leroux, 1902.

de Joseph prenant leur repas et de vouloir de le maltraiter.

Les conclusions de MM. Prou et Schlumberger, basées sur la forme des lettres des inscriptions, fixent la date de ce tissu du VI au IXe siècle.

La similitude de la technique et la simplicité de la décoration à deux tons, alors que plus tard la gamme des couleurs employées par les byzantins fut si riche et si variée, autorisent, croyons-nous, à attribuer ce tissu au commencement de cette période.

Ce tissu provient du centre des reliques anonymes. Il contenait cinq éclats de pierre blanche, une petite boule de cire aplatie et traversée par un fil (sans doute un ancien sceau) et trois étiquettes en parchemin. La plus ancienne datait du commencement du IXe siècle et attestait que ces fragments provenaient des pierres du Jourdain.

5. [illegible]. Deux fragments, en très mauvais état, d'un tissu de même technique et de même couleur que le précédent.

Ils reproduisent, l'un et l'autre, deux personnages, les mêmes. — L'un, portant un long bâton pommeté, les cheveux bouclés, semble indiquer au suivant la direction d'un objet pouvant figurer la porte d'une ville. Au-dessus on lit simplement ΑΓΓΕΛΟϹ, ΙΩϹΗΦ.

Les légendes sont ici remplacées par les seuls noms des personnages ; ceux-ci étant du reste de proportions un peu plus fortes que dans le n° 4, il est évident que ce tissu, quoique retraçant aussi une histoire de Joseph, est bien distinct du précédent.

6. [illegible]. Deux fragments réunis par une couture, mesurant ensemble 0^m.22, 0^m.16. Ornements verts et jaunes, sur fond de couleur ocre rouge *(fig.)*.

Des bandes diagonales formées de chapelets de cœurs interrompus aux intersections par une sorte de croix pattée dessinent

N° 8. — CANARDS AFFRONTÉS ET PLANTES STYLISÉES.

des compartiments losangés. Dans ces panneaux, de 0m,033 de côté, sont figurés par

N° 9. — ANTILOPES AFFRONTÉES.

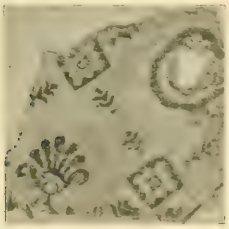
zones horizontales, soit une croix grecque encadrée de losanges multicolores à redans, soit un personnage en buste d'une finesse de traits remarquable. Il est vêtu d'un manteau

N° 10, AB. — OISEAUX ET PALMETTES.

vert, attaché sur la poitrine par un fermail : sa coiffure est une sorte de bonnet phrygien

ou de tiare avec fanons flottant au-dessus des épaules.

Ateliers égyptiens du VI-VIIe siècle. Trouvée dans le coffre des reliques anonymes, cette pièce formait un sac dans lequel était renfermé un petit sachet de drap d'or, ouvré au métier, et portant entremêlés à des fleurs stylisées des caractères arabes (n° 73 de l'Inv. du Trésor). Ce sachet, que nous décrirons



N° 10, AU. — PALMETTES ET GRENADES.

plus loin (n° 58), semble être de fabrique sicilienne ou arabe et dater du XIIIe siècle.

7. — (AE). Soie ; fragment. H. 0^m.045, L. 0^m.03 (*fig.*).

Sur fond bleu lapis, sont disposés par zones horizontales, 1° des têtes, émergeant d'un trèfle vert, présentées de face, s'enlevant en jaune clair. Elles sont coiffées d'une mitre arrondie, de couleur rouge, et ornées d'un bandeau vert et de pois jaunes. 2° Des caissons carrés sur le fond jaune desquels se dessine en rouge une palmette.

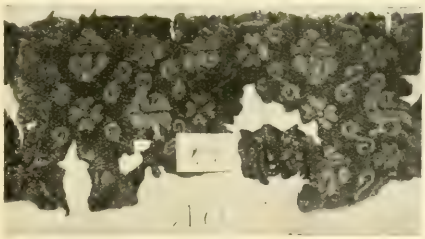
Ce fragment présente une analogie frappante avec la décoration d'un tissu trouvé dans un tombeau à Antinoé, reproduit dans l'Album de Lessing (fasc. X) et attribué par lui à la Haute Egypte, V-VIIe siècles.

8. — (27, AS). Soie : fond vert broché de bleu clair et foncé, et de jaune maïs et chamois. Trois fragments 0^m.13 0^m.19 et 0^m.06 0^m.015 (*fig.*).

Des bandes horizontales alternées présentent : les unes des canards affrontés, ceints de bandelettes perlées et soutenant de leurs becs une longue banderole flottante d'où pendent des ornements en forme de perles et de cœurs, — chaque groupe est séparé par un arbuste stylisé dont la tige centrale s'épanouit en une sorte de fruit conique, godronné à sa base ; — les autres, de gracieux fleurons dont les tiges, recourbées pour encadrer des rosaces, ont pour base un bouquet de plumes de paon, et accompagnent une fleur au calice godronné.

Trouvées en 1896 dans la châsse de sainte Paule, qui renferme surtout les reliques provenant du don de Charlemagne.

9. — (N° 24). Soie : fond pourpre violette présentant, brochées en vert, des antilopes affrontées et contournées. Les pieds, les yeux et les oreilles sont de couleur jaune, de même que les longues bandelettes flottantes se détachant du collier, la sangle et la rosace décorant les cuisses (*fig.*).



N° 10, AO. — OISEAUX, FLEURS ET FRUITS.

10. — Série de petits fragments de soieries d'art égypto-byzantin. Leur ornementation de semis légers, de rosaces et palmettes disposées dans des caissons, leurs couleurs vives rappellent les nombreux spécimens de l'art copte récemment exhumés des nécropoles égyptiennes, ou encore l'ornementation des mosaïques recouvrant les voûtes de la basi-

lique de Constance sur la voie Nomentane ou du tombeau de Galla Placidia à Ravenne.

— VI. Dessin de pourpre rose sur fond couleur lie de vin représentant une palmette dans un cadre ovale.

— VII (15). Un médaillon ovale, couleur crème, entouré de grenades de même sur fond noir. A l'intérieur du médaillon se détache en noir, comme le fond, un palmier stylisé.

— VI. Dessin jaune clair et vert olive, sur fond chamois, figurant probablement des paons (le fragment est trop réduit pour que l'on puisse reconstituer le sujet), inscrits dans des compartiments losangés.

N° II. — XV. — FRAGMENTS DE TISSUS LOSANGÉS.

— XV (15). Dessin vert et chamois sur fond beige. Décor losangé tissé par de légères palmes. Aux intersections petits caissons losangés, les uns verts ponctués de jaune, les autres jaunes ponctués de vert. Dans chaque losange, par zones horizontales alternées, soit un fleuron, soit un canard.

— XVI (15). Décor monochrome de pourpre brune sur fond crème. De petites palmes dessinent une série de losanges ondulés meublés par zones horizontales de petits oiseaux alternativement tournés à droite et à gauche, et de palmettes (*fig.*).

N° II. — XVI. — FRAGMENTS DE TISSUS LOSANGÉS.

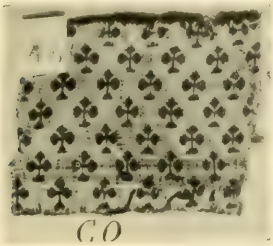
— VI. Dessin bleu lapis, ponctué de rouge, de vert et de bleu turquoise, sur fond crème.

N° II. — XVII. — FLEURONS ET LOSANGES.

Tiges de lierre légères et ondulées dessinant des compartiments losangés où s'encadrent

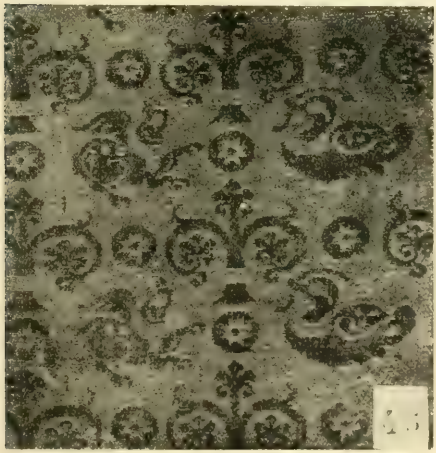
alternativement un quatrefeuille et un sautoir avec médaillon central.

— AU. Fond crème, ornements bleu lapis avec points jaunes. Palmettes ténues dessinant des compartiments losangés meublés



N° 11. CO — SEMIS DE TREFLES.

soit d'une palmette soit d'une grenade. Aux intersections, médaillons losangés à redans. La décoration de ce morceau et des précédents est à rapprocher de l'un du Musée des

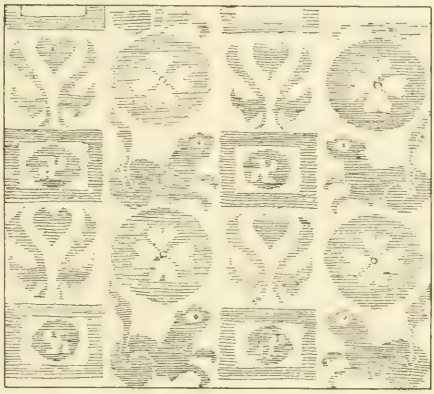


N° 11 (45). — FLEURONS, GRIFFONS ET CANARDS

Arts décoratifs de Bruxelles, signalé comme « travail d'Alexandrie, VI-VIIe siècles, » dans le catalogue Errera.

— AV. Trois fragments, fond jaune, ornements blanc et vert. Fleurons, disposés en zones horizontales très serrées, formés de doubles volutes entre lesquelles s'accuse en vert un trèfle.

— AY. Fond vert, ornement beige et chamois. Série de fleurettes tréflées reliées à leur intersection par une palmette et dessinant des compartiments losangés. Dans chaque compartiment un fleuron à quatre pétales.



N° 12. — GRIFFONS ET ORNEMENTS DIVERS

— AZ. Fond noir, ornements amarantine. Lierres ondulés dessinant des compartiments losangés encadrant un caisson de même forme sur lequel se détache, couleur du fond, une sorte de croix florencée.

— AO (N° 48). Fond violet pourpre, ornements beiges. Compartiments losangés dessinés par des S reliant des quatrefeuilles. Dans chaque compartiment, par bandes horizontales alternent, soit un petit oiseau, soit une sorte de coupe godronnée contenant trois fruits (*fig.*).

— BM (N° 32). Bandelette H. 0m.22. L. 0m.035 et 0m.022. Ornements couleur orange, sur fond blanc. Plates bandes dessinant des caissons en forme de losanges et d'étoiles à huit pointes alternativement. Dans les premiers est

inscrite une croix gammée, dans les autres une sorte de fleur de lis.

11. — Fragments de même époque et de même origine que ceux du n° 10.

— AX (N° 32). Dessin vert et jaune sur fond chamois. Rosaces uniformes à huit lobes dessinées par un liséré blanc et disposées par bandes horizontales. Chaque rosace renferme uniformément une plume de paon. Dans les intervalles des rosaces se détache une petite roue meublée d'une étoile à huit pointes. A ce fragment adhère une partie de la bordure de la pièce, figurant un galon échiqueté entre deux listels *(fig.)*.

— BB. Dessin jaune d'or sur fond amaranthe, imitant un pavage formé de carreaux à huit pans combinés avec des losanges.

— BL. Dessin vert sur fond pourpre. Le décor consiste en caissons carrés dont les angles se prolongent par un fleuron en forme d'as de pique et dont le champ est meublé d'une croix gammée. Ces caissons sont cantonnés de losanges ornés d'un trèfle.

— BO. Dessin jaune sur fond violet pourpre sombre. Encadrements légers de dés et de croissants dessinant un losange dans lequel s'inscrivent alternativement des quadrilobes, des quatrefeuilles et des étoiles à huit pointes.

— BQ. Dessin vert sur fond brun. Semis très serré et symétrique de cercles à noyau cruciforme, de caissons octogones et de quatrefeuilles.

— BR. Dessin jaune d'or sur fond violet pourpre. Semis en quinconces d'étoiles à huit pointes, d'as de pique et de pois.

— BT. Dessin noir sur fond cendré. Elégants fleurons cruciformes encadrés de losanges allongés dessinés par des rinceaux *(fig.)*.

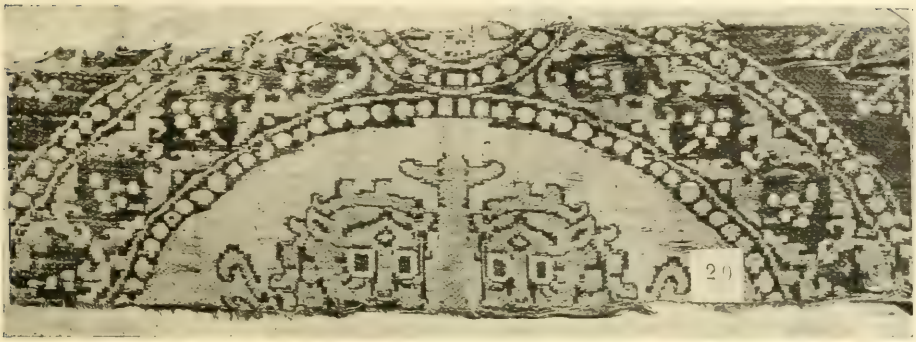
— BX. Dessin blanc sur fond brun. Semis de croisettes pommetées et d'étoiles.

— BZ (N° 48). (Deux fragments). Dessin blanc sur fond noir. Chapelets de cœurs reliés à leur intersection par un as de pique et dessinant un damier dont les compartiments sont uniformément meublés d'un disque portant un fleuron à double volute *(fig.)*.

— CO. Semis très serré de trèfles minuscules de ton orange sur fond blanc *(fig.)*.

— (N° 45). Plusieurs fragments. Dessin vert clair et jaune maïs sur fond blanc. Griffons affrontés avec des canards tenant au bec un serpent et séparés par des fleurons à double volute et des disques étoilés. A l'un de ces fragments est cousue une soierie blanche damassée, d'époque au moins aussi reculée, décorée de rosaces à huit lobes et de caissons en losanges disposés en quinconces encadrant une étoile, ou un fleuron, ou une croix gammée, avec des fleurons à double volute dans les interstices *(fig.)*.

N° 13. — COURSES D'ANIMAUX.



N° 14 — FRAGMENT D'UN MÉDAILLON RENFERMANT DEUX LIONS AFFRONTÉS.

12. — (N° 77) Soierie très légère à dessin rouge brique sur fond jaune, provenant d'une bourse à reliques. H. 0m.17. Larg. en haut 0m.08; en bas 0m.15 (*fig.*).

Bandes parallèles larges de 12 millimètres environ. Dans l'une, des caissons rectangulaires encadrant un disque meublé d'une croix gammée sont accostés de griffons ; dans l'autre, des lunes à fleuron cruciforme alternent avec un cœur accompagné de palmes adossées.

II

ART SASSANIDE.

VIIe-VIIIe SIÈCLES.

13. — (N° 18). Décor vert, bleu et rouge sur fond crème (*fig.*).

Courses d'animaux, guépards, chiens et lions (?), dessinant des encadrements circulaires au centre desquels un faisceau de fleurs stylisées.

14. — (N° 20). Longue bande. Long. 0m.545. H. 0m.075 (*fig.*). Décor jaune à deux tons sur fond bleu. Partie supérieure seulement de deux médaillons ovales juxtaposés, cernés

N° 15. — LUNES ET CROISSANTS

d'une bordure fleuronnée entre filets perlés. Dans chaque médaillon deux lions affrontés

et séparés par le hom. Leur dessin barbare et la sorte de couronne murale surmontant leur tête rappellent le diadème crenelé des médailles de Chosroès.

15. — (N° 29). Fragment H. 0m.22, L. 0m.08 (*fig.*) Dessin blanc sur fond azur. Cercles de lunes encadrant un bandeau circulaire au centre duquel un large croissant. Cette décoration rappelle le tissu du Trésor du *Sancta Sanctorum* au Vatican, offrant sur fond jaune d'or des cercles bleus semés de gros pois jaunes[1] : ou encore les tissus du Musée de South Kensington de Londres et du Musée des Arts décoratifs à Paris représentant des griffons dans des encadrements de roues ornées de lunes et de croissants.

N° 16, CA — QUATREFEUILLES ET LOSANGES

16. — Quatre fragments.

— CA (N° 30). Dessin bleu lapis et jaune sur fond azur. Quatrefeuilles et losanges dentelés par zones et séparés par des rosaces à étoile (*fig.*).

— CB (N° 32). Dessin vert, cerné de jaune sur fond bleu.

On distingue seulement l'extrémité d'une aile d'oiseau de grandes proportions.

— CC. Dessin écru, sur fond bleu lapis.

— CD. Dessin jaune et rose sur fond lapis, n'ayant conservé de son décor que l'extrémité d'une palmette.

(*A suivre.*)

E. CHARTRAIRE.

1. J. Lauer, *Le Trésor du Sancta Sanctorum* (*Monuments Piot*, 1906, I et II, fig. 18).

QUELQUES IVOIRES GOTHIQUES FRANÇAIS CONNUS ANTÉRIEUREMENT AU XIXE SIÈCLE

Il n'est pas besoin d'avoir fait des ivoires gothiques français une étude spéciale, pour reconnaître, dans les collections publiques et privées, des faux assez nombreux. Les hauts prix atteints dans les ventes par les ivoires ont attiré l'attention des faussaires ; ils se sont mis avec zèle à contrefaire statuettes et diptyques, et si quelques-uns demeurent inférieurs à leur tâche, fournissant les arrière-boutiques de vierges minaudières et de retables armoriés qui tromperaient à peine les amateurs les plus novices d'outre-océan, d'autres, au contraire, semblent merveilleusement adroits. Ils savent cuire à point l'ivoire pour le délicatement craqueler, l'enduire d'un jus jaune ou roux qui imite de fort près la patine du temps, et leur ciseau, habile à contrefaire l'usure ou les accidents, attrape à s'y méprendre le style du modèle. Sans doute, quand ils s'avisent d'inventer, la supercherie se décèle d'ordinaire : ou ils font trop gothique, ou quelque accent moderne les trahit ; mais tant qu'ils se bornent à de fidèles reproductions, un œil singulièrement exercé peut seul distinguer le faux, et encore la prudence archéologique la plus éveillée vient-elle difficilement à bout de la malice de ces industriels.

Nous avons donc estimé qu'il serait intéressant de rechercher les ivoires gothiques français subsistant aujourd'hui et dont on peut suivre l'histoire en remontant jusqu'à un moment où l'industrie des faussaires n'était pas née. Il est évident que, quand l'art gothique n'excitait guère d'intérêt et quand de rares originaux s'ingéniaient seuls à en recueillir les monuments, nul ne se devait mettre en peine de les contrefaire. Or on peut affirmer que jusqu'au commencement du XIXe siècle les faussaires n'y eussent point trouvé leur compte ; d'ailleurs même, si l'un d'eux s'était avisé d'une contrefaçon, ce n'est pas faire beaucoup d'honneur à notre perspicacité que de croire qu'elle la dépisterait aisément : les rafistolages gothiques du portail de Reims ne trompent personne, pas plus que les inventions des collaborateurs de Gabriel à Orléans, et les ivoiriers n'étaient sans doute pas plus archéologues que les sculpteurs. Ce n'est qu'avec le romantisme que se développa le goût du gothique et que les collections se formèrent assez nombreuses en France : les

premières, celle de Revoil qui vint au Louvre en 1828, celle de Guiot de Grey, formée à Langres dans le premier tiers du XIXe siècle, et tant d'autres, attirèrent l'attention sur des objets longtemps dédaignés; les faussaires n'eurent garde de négliger l'occasion et si leurs premiers essais font sourire dans certains musées de province ou dans quelques trésors d'église reconstitués, comme, à Auxerre, par une piété peu clairvoyante, dès les environs de 1840 ils étaient arrivés à une jolie force : les vierges ouvrantes du Louvre, de Rouen et de Lyon en témoignent. Si donc vers le second tiers de notre siècle certains soupçons peuvent naître, au contraire on ne court à peu près aucun risque à tenir pour authentiques les ivoires gothiques connus antérieurement au XIXe ; nous en avons trouvé plusieurs et, sans prétendre épuiser le sujet, nous essayerons de les interroger.

La liste de ceux que nous avons reconnus n'est pas très longue ; non pas qu'on n'en ait taillé en France au cours du moyen âge, du milieu du XIIIe siècle au commencement du XVe, des quantités considérables : les inventaires en font foi et nous y voyons mentionnés d'innombrables ouvrages d'ivoire, tant religieux que civils. Mais la dispersion durant la Révolution des trésors d'église et de couvents les a tous enlevés de leurs abris séculaires et on en perd la trace : les premiers collectionneurs qui les ont recueillis en ignoraient d'ordinaire l'origine et s'ils en croyaient pouvoir donner une, c'était presque toujours sans preuve authentique ; même quand les saisies révolutionnaires les ont fait passer dans les musées, on ne saurait toujours les reconnaître tant les registres d'entrée ont été mal tenus[1]. Les quelques pièces d'origine assurée qui sont parvenues jusqu'à nous n'en paraissent que plus intéressantes à noter ; leur étude, si on les rapproche de pièces moins évidemment certaines, permet d'utiles comparaisons et tandis qu'elle contribue d'une part à démasquer des faux, elle autorise à authentifier diverses séries parfois suspectées à tort.

1. L'observation ne vaut pas seulement pour les musées français ; dans la plupart des pays (Allemagne, Hollande, etc...) il n'y a pas à ce moment de registre d'entrée ou les mentions en sont si sommaires qu'on n'en peut rien tirer.

FRANCE.

L'une des pièces les plus illustres de la collection d'ivoires gothiques français du Louvre a heureusement ses titres à peu près en règle : c'est la Vierge portant l'Enfant (n° 53 du catalogue des Ivoires de Molinier) et l'on ne saurait faire difficulté d'y reconnaître la somptueuse statuette provenant de la Sainte-Chapelle et décrite sous le n° 352 de l'Inventaire de 1480 publié par M. Vidier dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. 34, p. 295, avec son socle de vermeil aux armes de France, porté par cinq lionceaux, et les pierres précieuses qui l'ornaient. Toutes ces splendeurs ont aujourd'hui disparu, et des pierres insignifiantes remplacent sur la poitrine de la Mère et sur celle de l'Enfant la grosse émeraude brillante et le camée de jadis ; l'identification paraît pourtant certaine. Non point à la vérité que les textes publiés jusqu'ici par M. Vidier la démontrent péremptoirement. On suit bien la statuette depuis 1480 jusqu'au 23 novembre 1790 (*Ibid.*, t. 35, p. 321, n° 7), date du dernier inventaire de la Sainte-Chapelle ; mais, le 10 mars 1791, elle ne figure pas sur la liste des objets du trésor réclamés pour être transférés à Saint-Denis, au Cabinet des Médailles ou à la Bibliothèque du roi ; le trésor est envoyé à la fonte et elle disparaît. D'autre part la Vierge du Louvre ne nous est révélée qu'en 1837 à la vente de Lenoir (n° 193 du Cat.), d'où elle passe chez Debruge-Dumesnil (n° 146 de la vente, 1849), et elle entre au musée en 1861, à la suite de la vente Soltykoff (n° 225), sans que la noble origine en soit mentionnée. Lenoir, dans une note, avait bien indiqué qu'on croyait « qu'elle avait appartenu à saint Louis », mais cette note ne fut

pas reproduite par son catalogue : Debruge-Dumesnil l'ignora et quand Darcel, après l'acquisition par le Louvre, rendit compte dans la *Gazette des Beaux-Arts* de la vente dans les collections. Il y a donc une solution de continuité entre la sortie de la Sainte-Chapelle et l'entrée chez Lenoir. Toutefois M. Vidier a comblé cette lacune dans une lecture

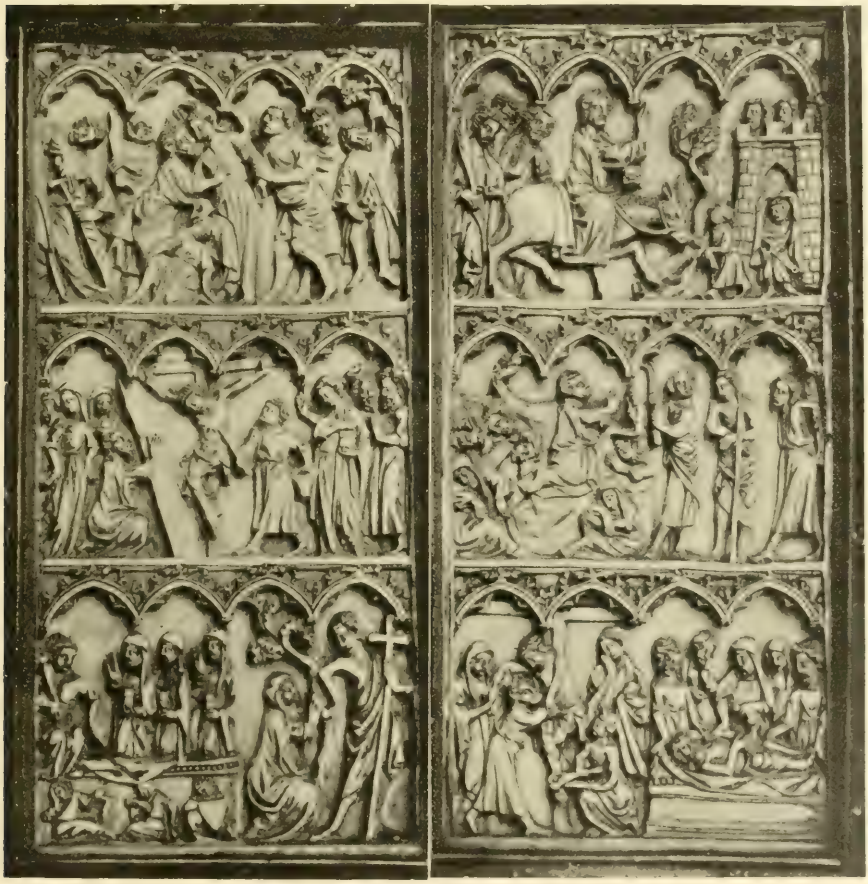


Fig. 1. — MUSÉE DU LOUVRE. Plaques de relaire.

Soltykoff, il ne parla ni de saint Louis ni de la Sainte-Chapelle, tandis qu'il étayait diverses hypothèses sur l'origine du Couronnement de la Vierge en ivoire entrée en même temps qu'il a faite le 17 novembre 1909 à la Société des Antiquaires de France. Si le Bulletin n'en résume que très rapidement les conclusions, l'auteur nous a permis de prendre connais-

sance d'un chapitre du livre qu'il prépare sur le Trésor de la Sainte-Chapelle et où il énumère tout au long les raisons qui l'amènent à conclure à l'identification ; or, bien que quelques-unes aient plutôt le caractère d'hypothèses, d'autres au contraire, telle la quasi identité des mesures, semblent convaincantes et leur ingénieux groupement entraîne une adhésion presque sans réserves. Les plus sceptiques le reconnaîtront assurément quand M. Vidier aura publié son travail. On y verra même qu'il y a peut-être lieu de reculer plus loin que 1480 la première mention de notre Vierge et que c'est elle qui semble apparaître, mais munie d'une simple couronne d'argent, dans un mémorial entre 1256 et 1315[1] (*Ibid.*, t. 34, p. 201) et qui demeure au trésor jusqu'en 1377. Charles V l'aurait munie alors de sa monture et de ses joyaux, hypothèse parfaitement vraisemblable quand on songe au goût de ce prince pour les riches orfèvreries. Mais nous nous reprocherions de déflorer le travail de M. Vidier. Bornons-nous à nous réjouir que, grâce à lui, une œuvre aussi importante que celle-là ait retrouvé son état civil[2].

L'origine d'un second monument d'ivoire du Louvre est de même établie avec certitude, celle de la reliure d'orfèvrerie où s'encastrent deux plaques d'ivoire (n° 100 du catalogue Molinier), qui entra au musée en 1794, par voie de confiscation, venant du trésor de l'abbaye de Saint-Denis (*fig. 1*). Mais le registre du Louvre n'est pas le premier document qui mentionne ces plaques ; dès le début du XVIIIe siècle, en 1709, Félicien publiait la gravure de l'une dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Denys en France* (pl. III, lettre V, p. 541), gravure très sommaire, il est vrai, où le monument pourtant se reconnaît certainement, et elles recouvrent aujourd'hui encore un manuscrit grec donné en 1408 à la célèbre abbaye par l'empereur de Constantinople Manuel II : il y a tout lieu de croire, à en juger par le style de la monture d'orfèvrerie, que c'est la propre reliure dont fut habillé le manuscrit, soit pour être donné aux moines, soit sitôt après son entrée dans leur bibliothèque.

Les plaques du Louvre présentent un intérêt considérable en ce que, étroitement rattachées à un groupe de diptyques qui sont parmi les plus remarquables de la fin du XIVe siècle, elles en garantissent l'authenticité. Nous avons signalé déjà ce groupe des Grands Diptyques de la Passion[1], où sur les trois registres est racontée en six scènes l'histoire des derniers jours du Christ, depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à la Crucifixion. Le maître qui en a donné le modèle s'est attaché à représenter chaque épisode sous sa forme la plus saisissante et il y a introduit certains accents réalistes ou dramatiques dont les ateliers antérieurs s'étaient rarement avisés. Mais, bien que certaines des pièces de ce groupe soient signalées depuis longtemps (l'une, à Dijon, a été acquise par le musée en 1814, n° 2536 du Cat., et une autre, à Berlin, n° 108-109 du Cat. de Voege, serait mentionnée dès 1694), la rareté même de quelques-uns de ces détails a jeté la suspicion sur le groupe entier. C'est ainsi que sur plusieurs diptyques, à la scène de la Crucifixion, se voit Longin à genoux, la lance sur l'épaule, mains jointes et adorant le Dieu qu'il vient de frapper ; l'imagier enfin interprétait évidemment une légende que conte tout au long Jacques de Voragine[2] ; mais l'art français, en dehors de quelques manuscrits, ne l'a guère connue, aussi certains archéologues parlaient-ils sans indulgence des ivoires où elle se rencontre. La voilà pourtant sur la pièce du Louvre qui est authentique.

1. Pour que la mention du mémorial puisse s'appliquer à la Vierge du Louvre, il faudrait qu'il ne fut pas antérieur au XIVe siècle, car on ne peut guère dater ladite Vierge du XIIIe, si ce n'est peut-être des toutes dernières années. Il ne semble pas que la date du mémorial ait pu être précisée exactement.

2. Nous n'avons pas cru devoir reproduire cette statuette qu'ont publiée toutes les histoires de l'art.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 49.

2. *La Légende dorée*, éd. Brunet, Paris, 1843, t. II, p. 49.

De même on se refusait parfois à admettre que des artisans du XIVe siècle eussent pu assez mal connaître leur iconographie pour entourer, comme sur les Grands diptyques de la Passion, le Christ agonisant à Gethsémani de tous les disciples, quand l'Evangile dit nettement qu'il n'en prit avec lui que trois : le témoignage de plusieurs enlumineurs était invoqué en vain [1], la tradition évangélique ne pouvait être méconnue à ce point : six disciples n'en dorment pas moins ici dans le jardin autour du Christ à genoux et il faut se rendre à l'évidence.

L'on ne saurait nier enfin que le style de ces deux plaques ne soit assez mauvais, beaucoup moins bon en tout cas que celui des principales pièces du groupe. Or l'archéologue est souvent tenté, devant un ivoire de travail négligé et sans style, de le suspecter, estimant que les artisans du moyen âge n'ont pu tailler d'aussi fâcheux morceaux ; ces bonshommes efflanqués et sans expression, sous des architectures étriquées, sont bien du XIVe siècle pourtant. Il conviendra dorénavant, croyons-nous, de regarder d'un œil moins prévenu certaines pièces médiocrement rassurantes au premier abord, nous rappelant que si les premiers faussaires, peu adroits encore, ont pu, dans le second quart du XIXe siècle, livrer à des amateurs malavisés des contrefaçons assez plates, c'est plutôt des ouvrages trop jolis qu'il faut se méfier aujourd'hui, de ceux qui flattent trop bien le goût des collectionneurs ou les manies des archéologues.

Fig. 2 — MUSÉE DU LOUVRE. Tablettes à cerre.

Le Louvre possède un autre monument qu'au premier abord on se croirait en droit de suspecter et dont les papiers ne sont pourtant pas moins en règle : les tablettes à écrire cataloguées par Molinier sous le n° 108 *(fig. 2)*.

1. Cf. Bibl. Nat., ms. fr. 312, fol. 306 v° etc. ; de même aux voussures du grand portail de Reims.

Leur acquisition en 1828 avec la collection Revoil serait déjà un assez honorable certificat et de nature à leur éviter la condamnation que semblerait justifier un incroyable manque de style et une rare grossièreté ; mais il y a mieux et ces morceaux véritablement détestables sont ceux mêmes que dès 1759 Gori reproduisait dans son *Thesaurus Veterum Diptychorum* (Florence, in-fol., t. I, en face la p. 85), comme se trouvant à la cathédrale Saint-Lambert de Liège. Si on ne les a pas reconnus plus tôt, c'est que la gravure les a renversés, mais ils sont reproduits très correctement, dans toute leur laideur, avec une seule licence du graveur qui a modifié quelque peu au bas la disposition du bateau par rapport au pont. Les tablettes sont demeurées telles que Gori les montre, avec leurs cinq feuillets munis chacun d'un rebord pour maintenir la cire ; l'étui en cuir bouilli a seul disparu [1].

Gori, sur les indications de son correspondant en Belgique, André de Tournai, a composé un petit roman historique pour expliquer le sujet de ces pièces ; il y voit une fontaine miraculeuse au chevet de Saint-Lambert et les pèlerins pénétrant dans l'église représentée sous plusieurs de ses faces ; il s'agit en vérité de la Fontaine de Jouvence d'une part et, de l'autre, du Château d'amour vers lequel des amoureux se hâtent, les uns à pied, les autres en bateau ; pourtant ce ne sont pas ces représentations, assez communes dans l'ivoirie, qui importent ici, mais bien plutôt le style. Nous en avons déjà dit toute la médiocrité ; rien ne se peut voir de pire que ces personnages falots, aux têtes trop grosses et aux extrémités monstrueuses, dont les visages semblent sculptés dans on ne sait quel marron d'Inde, qui se meuvent d'un geste à la fois gauche et prétentieux — le cavalier qui arrive à la fontaine est vraiment du dernier grotesque — et le décor architectural avec ces tourelles à poivrières, ces petites maisons à pignons, ces toits imbriqués qui se chevauchent, le tout branlant et mal planté, a quelque chose d'enfantin. Pourtant, à moins de croire, ce que nous ne saurions admettre, à un faux antérieur au XVIIIe siècle qui se serait glissé par fraude au trésor de Saint-Lambert, on doit considérer que ce sont des ouvriers du XIVe siècle ou du commencement du XVe qui ont taillé ces objets de camelote. Et dès lors est-il permis de suspecter tant d'autres plaquettes d'un style à peu près aussi puéril : celle de Berlin (n° 114) où trois couples s'ébattent aux portes d'un château, tant d'autres dans des collections privées, même jusqu'à celle du musée national de Budapest, avec ce personnage monté à l'envers sur un âne et qu'un héraut semble promener par dérision sous les murs d'une ville?... L'obligation où nous sommes de tenir le diptyque du Louvre pour authentique est encore une fois pour nous enseigner la prudence.

Les collections du Louvre ne contiennent pas d'autre ivoire gothique français qu'on puisse suivre antérieurement au XIXe siècle, car nous n'avons pas à tenir compte ici du retable italien en os, confisqué en 1794 à l'abbaye de Poissy et qui lui venait du duc de Berri (n° 112). Il y aurait lieu pourtant de mentionner un coffret du XVe siècle (Cat. Molinier, n° 124), qui apparaît pour la première fois à l'inventaire de 1816 et dont une erreur iconographique a fait douter parfois : c'est, au couvercle, l'attribut de saint Matthieu, l'ange, donné à saint Jean et l'aigle de ce dernier donné à saint Matthieu ; mais quelque étrange que soit cette bévue, il nous semble difficile de ne pas avoir confiance en un objet d'un style après tout très supportable et tel qu'un faussaire de ce temps eût eu peine à le contrefaire. Une communication de M. Marquet de Vasselot nous permet de soupçonner d'ailleurs que cet objet est entré au musée par voie de conquête vers 1804. Quant à la collection Revoil, dont l'acquisition remonte à 1828, nous n'avons pas à nous en

1. Nous ne connaissons qu'un seul ouvrage à écrire demeure complet dans son état, celui du musée archéologique de Namur.

occuper : à ce moment d'ailleurs nous sommes déjà en plein romantisme et s'il ne paraît pas que Revoil ait commis de grosses erreurs dans le choix de ses ivoires, leur mention à cette date, bien que très importante, ne constitue pas pour eux une preuve d'absolue authenticité [1].

Pour les musées provinciaux et les trésors d'églises français, la liste des ivoires gothiques qu'on y peut suivre avec certitude antérieurement au XIXe siècle sera courte, tant les trésors ont été consciencieusement dispersés du-

Fig. 3. — BIBLIOTHÈQUE D'ÉPINAL. Plaquette.

1. Au musée de Cluny un fragment de miroir n° 1655 est dit au catalogue imprimé provenir de Saint-Denis, tandis que la même pièce au catalogue manuscrit, sous le n° 404, passe pour provenir de la Sainte Chapelle. Il n'y a lieu sans doute d'accorder confiance ni à l'une ni à l'autre de ces mentions. Pour le diptyque partagé entre Cluny (n° 1089) et le Cabinet des Médailles, la légende l'attribue de même à Saint-Denis, légende orale, il est vrai ; mais la feuille de Cluny a été acquise à la Vente Gansberg en 1853 et sur celle de la Bibliothèque, M. Jean de Foville n'a pu, malgré des démarches faites à notre intention, retrouver aucun renseignement dans les registres d'entrée.

rant la Révolution et tant il est difficile de rien affirmer sur l'origine des pièces conservées dans des dépôts à catalogues singulièrement sommaires d'ordinaire. Nous ne voyons guère, en vérité, comme ayant une origine certaine, qu'une plaque de reliure qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque d'Épinal (Cat. gén. des mss. des Bibl. publ., t. III, p. 469, Paris, 1861, in-8°) : le manuscrit qu'il recou-

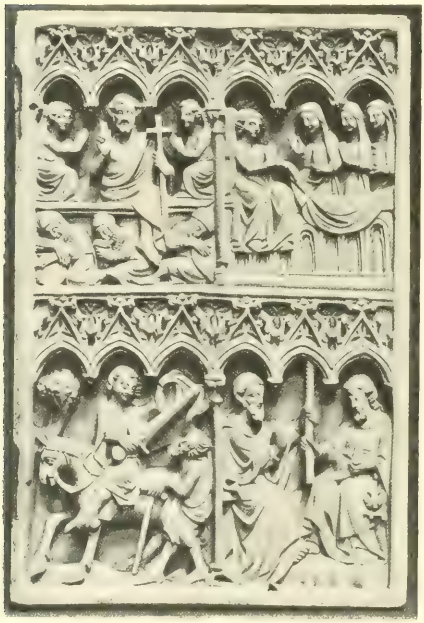


Fig. 4. — BRITISH MUSEUM. Feuillet de diptyque.

vre, un Évangile selon saint Marc, du XIe siècle, appartenait aux dames chanoinesses du chapitre d'Épinal : détourné par une des religieuses au moment de la dissolution du chapitre, il fut mis en dépôt dans la famille du Ludre, qui le restitua à la ville en 1846. Cette plaque de reliure (*fig. 3*) est en réalité un feuillet gauche de diptyque et figure la Vierge debout portant l'Enfant, couronnée et encensée par trois angelots qui volettent au-dessus de sa tête, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine à ses côtés, avec un baldaquin formé d'une triple arcade à trèfles, crochets et pinacles. Le monument date évidemment de la seconde moitié du XIVe siècle et le style ne manquera pas d'en paraître un peu lourd ;

Fig. 5. — BRITISH MUSEUM. Volet de Tabernacle.

mais cette iconographie de la Vierge entre deux saints est rare dans l'ivoirerie française et il est bon d'en posséder une épreuve tout à fait authentique.

ANGLETERRE.

La plupart des pays étrangers ont été moins éprouvés que la France par les révolutions et ils ont gardé intacts un grand nombre de

Fig. 6. — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM. Statue

trésors d'églises et d'abbayes ou de collections princières ; mais quelque importante que pût être au moyen âge l'exportation des ivoires français, sortes d'articles de Paris que les voyageurs ou les pèlerins rapportaient, ils y furent toujours, cela va sans dire, beaucoup moins nombreux qu'en France même, et assez rares demeurent aujourd'hui ceux que des documents permettent de suivre en deçà du XIXe siècle.

L'Angleterre à la vérité ne peut compter parmi les pays épargnés par les troubles ; elle posséda au moyen âge de nombreux ivoires, les inventaires publiés de beaucoup de trésors d'église en font foi, et si certains d'entre eux devaient être anglais, puisque quelques ivoires anglais subsistent qui témoignent de l'existence d'ateliers britanniques au XIVe siècle, d'autres au contraire ne pouvaient manquer d'être français. Les révolutions iconoclastes n'ont rien laissé subsister de toutes ces richesses, et le British Museum est fort pauvre en ivoires gothiques français connus antérieurement au XIXe siècle. Le catalogue de Dalton n'en signale que deux. C'est le n° 267 qui aurait fait partie dès 1753 de la célèbre collection Sloane, et le n° 285 provenant de l'abbaye de Grange, près Grantham, aux termes d'une inscription au dos, datée de 1739. Ce

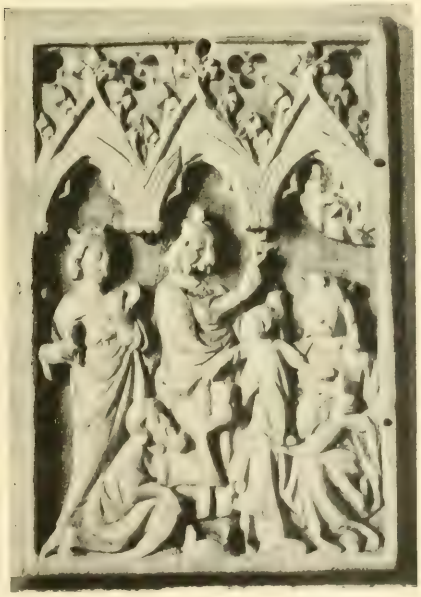


Fig. 7. — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM. Feuillet de diptyque

dernier *(fig. 4)* est un feuillet droit de diptyque à deux registres surmontés chacun d'une arcature et dont les sujets sont séparés par des colonnettes, type bien connu, mais remarquable ici par la présence de saints au re-

gistre du bas, saint Martin d'une part et les deux saints Jacques. Les représentations de saints se rencontrent rarement dans l'ivoirerie gothique, et nous ne prétendons pas que

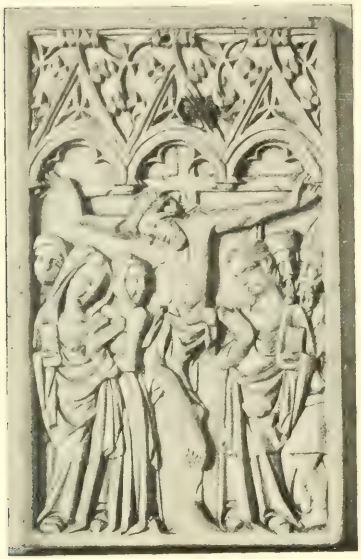


Fig. 8. — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM. Plaquette.

ceux-ci authentifient toutes les pièces où on en voit ; quelques-unes nous semblent assez suspectes, soit qu'il s'agisse de saints isolés, soit qu'on ait taillé des scènes de leur légende, mais il est rassurant d'en découvrir qu'on ne puisse soupçonner. Et, chose bizarre, l'autre pièce du British Museum *(fig. 5)* nous en montre aussi, avec des scènes de l'enfance du Christ ; toutefois ce ne sont pas les saintes Catherine et Marguerite qui constituent le principal intérêt de ce morceau, c'est sa destination ; car ce fragment long et étroit n'est autre chose qu'un volet (les traces des charnières en font foi) d'un Tabernacle de la Vierge. Or si nous possédons beaucoup de ces monuments [1], aucun ne nous est connu antérieurement à l'ère des faussaires, et bien que nous ne soyons pas disposés à les soupçonner, il n'en semble pas moins bon de posséder une pièce propre à convaincre les plus sceptiques. Le fragment du British Museum devra faire taire leurs scrupules.

Et ce serait tout pour l'Angleterre, semble-t-il, si au XVIIe siècle, en 1682, Ashmol n'avait eu l'idée de laisser à l'université d'Oxford un cabinet d'antiquités que lui avait légué en 1662 un certain Tradescant, cabinet qui, catalogué en 1691 par le Dr Plot, puis en 1751, a formé le noyau de l'Ashmolean Museum d'aujourd'hui [1]. Or ce cabinet renfermait plusieurs ivoires gothiques qui sont encore conservés dans la galerie. Quelques-uns sont fort médiocres, tels : la Vierge assise (cat. 1691, n° 583), statuette lourde et sans grâce *(fig. 6)*; la plaquette, feuillet gauche de diptyque (ibid. 581), où l'on voit une Adoration des

Fig. 9. — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM. Feuillet de diptyque.

Mages, molle et sans caractère *(fig. 7)*, et deux autres plaquettes ayant servi de couvertures de tablettes à écrire : l'une *(fig. 8)*, figurant le

1. Cf. Koechlin, *Quelques ateliers d'ivoiriers français*, II, *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 453.

1. Un guide excellent en a été publié par Mr. Bell.

Christ en croix entre la Vierge et saint Jean et leurs suivants ordinaires (ibid. 586) ; l'autre *(fig. 9)*, divisée en deux registres avec l'Annonciation et la Visitation (Ibid. 580), toutes deux parfaitement banales, sinon grossières. A la Crucifixion il faut remarquer pourtant que la croix à laquelle pend le Christ simule par certains coups de ciseau le bois naturel, représentation dont on a pu prendre ombrage parfois et que cette pièce justifie [1], mais le plus évident intérêt de ces morceaux est de nous montrer une fois encore la médiocrité de certains ouvriers du milieu et de la seconde moitié du XIVe siècle. Au reste, Tradescant avait d'autres ivoires dans son cabinet et quelques-uns sont excellents, qu'on est heureux de tirer de la foule des objets sans état civil.

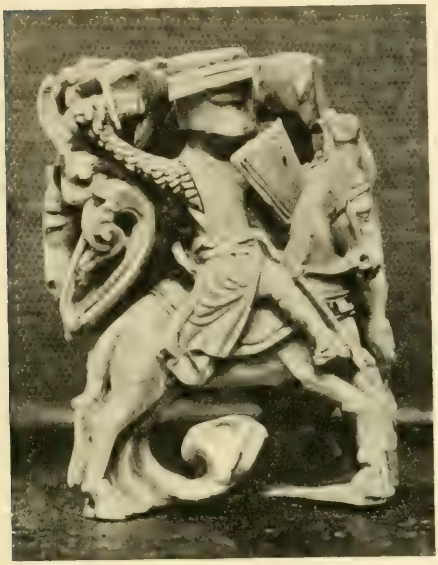


Fig. 10. — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM. Pièce d'un échiquier.

1. La croix de bois naturel et non équarri est très fréquente au XVe siècle ; bien que plus rare au XIVe, elle se rencontre pourtant dans la grande sculpture et la peinture, voire même sur les sceaux.

L'un est un pion d'échiquier *(fig. 10)* : un cavalier s'enlève sur chaque face au milieu de rinceaux, vêtu du haubert et de la cotte d'armes, coiffé du haume, l'écu au bras et brandissant l'épée ou la lance d'un geste admirable de simplicité. La pièce, du milieu du XIIIe siècle, comme le costume l'indique, est à peu près unique [1] et singulièrement curieuse au milieu des répétitions aveulies d'ouvrages archaïques qui constituent d'ordinaire le matériel du jeu d'échec durant la période gothique ; ce pion prouve évidemment l'existence de modèles plus originaux, mais tous ont disparu hormis celui-là.

Une plaquette, ayant formé feuillet gauche d'un diptyque *(fig. 11)* et où figure la Résurrection (ibid. n° 584), ne semble pas moins

Fig. 11. — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM. Plaquette.

1. Une autre mais inférieure est conservée à Vienne (Autriche) dans la collection Ligdor ; nous en connaissons une troisième à Paris dans la collection Hoentschel. Sur le pion d'Oxford, cf. *Archaeological Journal*, t. III.

remarquable : non point seulement parce que ce sujet, isolé, est rare sur les plaquettes — nous n'en connaissons pas d'autre exemple — mais le style apparaît d'une singulière beauté. C'est d'abord le décor architectural qu'il faut admirer, ces deux colonnettes supportant une arcade trilobée surmontée d'un gâble à crochets et fleuron, avec des quatrefeuilles dans les angles, motif évidemment connu, mais parfaitement harmonieux ici et d'une vigueur inaccoutumée. Pour la composition, on la rencontre assez analogue aux diptyques dont les registres superposés racontent l'histoire de la Passion, à un morceau notamment du musée de Lille [1], et nous avouons que notre ivoirier a marqué quelque maladresse dans l'exécution des extrémités; mais il y a dans l'attitude des anges debout sur le sépulcre un recueillement joyeux et dans le mouvement du Christ, si noblement drapé, une ampleur où les ivoiriers n'atteignirent pas souvent.

Fig. 12. — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM. Valve de boîte à miroir.

Une valve de boîte à miroir enfin (ibid. 585) doit passer pour particulièrement importante *(fig. 12)*, parce que c'est sans doute la seule qu'on suive en deçà du XIXe siècle. Le sujet en est très simple : un jeune couple, dans un jardin, qui s'entretient familièrement ; les vêtements longs des personnages indiquent la première partie du XIVe siècle et l'on sait qu'à ce moment cette scène a été répétée souvent sur les objets à l'usage des dames, boîtes à miroir [1] ou coffrets ; il semble pourtant que ce miroir se distingue des autres. D'ordinaire, le jeune homme, familier, caresse de la main le menton de la belle, quand il ne s'agenouille pas devant elle pour lui déclarer sa flamme, et ces petits tableaux sont parfois des chefs-d'œuvre de grâce mignarde ou de coquetterie raffinée ; ici l'amant paraît plus discret et c'est son amie qui lui prend les mains qu'il a jointes ; plus de sérieux aussi se peint dans les expressions des visages. Sont-ce ces qualités morales, ou peut-être une certaine sécheresse dans le travail, qui ont fait dénier à ce miroir la nationalité française, et faut-il le tenir pour anglais comme on a fait à Oxford ? La sculpture anglaise a été trop peu étudiée jusqu'ici pour qu'on puisse se prononcer avec certitude. Une saveur étrangère se sent pourtant, semble-t-il, dans ce joli morceau, comme un peu dépaysé quand on le considère parmi les objets analogues d'origine évidemment parisienne.

(A suivre.) Raymond Koechlin.

1. Cf. Molinier, *Album archéologique des musées de Province*, Paris, 1890, in-4°.

1. Nous avons noté quelques miroirs de ce type dans le *Catalogue de la collection Martin Le Roy*, t. II, Ivoires et Sculptures, Paris, 1896, in-fol., n° 33.

L'EXPOSITION D'ART RELIGIEUX ANCIEN DE STRÄNGNÄS (SUÈDE)

Tandis qu'on poursuivait la restauration très complète de la cathédrale de Strängnäs [1], la pensée vint à certains esprits éclairés d'organiser dans la même ville une Exposition d'art religieux ancien. Cette exposition devait réunir les œuvres disséminées dans tout le diocèse dont Strängnäs, sur le lac Mälar, occupe le point central, et s'ouvrir pendant l'été, à l'époque où les travaux terminés, l'église devait être reconsacrée.

Le diocèse comprend les provinces de Sudermanie et de Närke et des parties de celles d'Ostrogothie et de Västmanland. Ce furent les Sociétés archéologiques de Sudermanie et de Närke qui organisèrent cette belle manifestation artistique.

Une entreprise de ce genre soulève en Suède beaucoup de difficultés : l'histoire de l'art, d'après les méthodes modernes, n'a pas encore été poussée très loin et les personnes vraiment compétentes sont relativement rares. De plus, on ne comptait guère antérieurement qu'une seule tentative de ce genre, l'Exposition organisée en 1906 à Norrköping, pour la province d'Ostrogothie, par M. Janse, conservateur du Musée des Antiquités Nationales ; ajoutons à cela que les œuvres à réunir étaient pour la plupart inconnues des organisateurs eux-mêmes. Il n'existe en Suède, pour les trésors d'églises, aucune description méthodique, aucun inventaire illustré, comme dans les grands pays d'Europe ; de plus, la collection officielle de reproductions et de photographies à Stockholm est malheureusement fort incomplète. Il n'y avait, par conséquent, d'autre ressource que de parcourir très minutieusement tout le diocèse et d'explorer une à une les 180 églises qui s'y trouvent.

Ce travail a exigé de grands efforts. Dans une contrée protestante, comme la Suède, les souvenirs des temps passés, particulièrement de l'époque catholique, sont souvent laissés à l'abandon et dédaignés. Les trois quarts au moins des objets exposés ont été retirés de combles obscurs, aux toitures disjointes, ou trouvés dans des clochers et des pièces de débarras, où leur présence était généralement inconnue, même des pasteurs et des sacristains [1].

Les ressources financières de cette entreprise étaient non moins difficiles à trouver ; on parvint cependant au but, grâce aux Mécènes qui montrèrent un réel intérêt à cette manifestation artistique, et le projet put enfin être réalisé. M. Sigard Curman, architecte et restaurateur habile des peintures des voûtes de la cathédrale, en avait pris l'initiative, et s'était adjoint M. Johnny Roosval, maître de conférences d'histoire de l'art à l'Université d'Upsal, ainsi que l'auteur de cet article. Le

1 Sa description a paru dans la chronique de cette revue (1910, p. 349).

1 La Suède possède une loi relative aux monuments historiques et aux objets d'art remontant au milieu du XVIIe siècle, ce qui en empêche d'une manière effective la destruction, la vente ou la dispersion. Cette loi n'est malheureusement pas aussi efficace en ce qui concerne leur entretien.

20 juin 1910, l'Exposition ouvrit enfin ses portes.

Le local, situé dans le voisinage immédiat de la cathédrale, était la vaste salle de gymnastique du Collège de la ville. Notre première gravure montre comment l'intérieur avait été aménagé ; c'était une salle représentant une église, précédée d'un vestibule, flanquée de chapelles et terminée par un vaste chœur. La couleur dominante des murs était blanche, comme cela est presque toujours de règle dans les petites églises de campagne en Suède; de cette façon, les peintures, l'or et les sculptures en bois ressortaient de la façon la plus heureuse. Dans la grande salle et les chapelles latérales, les objets étaient rangés suivant l'ordre chronologique ; le chœur était réservé à l'époque de la Renaissance (retables et autres objets datant environ de l'année 1500)[1]. Le catalogue comptait 634 numéros, auxquels on doit ajouter un certain nombre de pièces qui, pour une raison ou pour une autre, n'ont pas été cataloguées.

Quel a été le résultat de ces efforts? Nous pouvons répondre qu'il a été inespéré, comme l'ont prouvé l'accueil et les éloges de la presse et du public. Ce n'était pas, il est vrai, la première fois qu'on avait l'occasion de voir un tel ensemble. Nos musées, surtout les musées de Stockholm, et aussi quelques-uns des Musées provinciaux, possèdent des collections très précieuses et de plus, l'exposition organisée par M. Janse, que nous rappelions il y a un moment, avait attiré les regards du public, comme elle le méritait. Mais, tandis que la plupart de nos musées ont à souffrir de l'étroitesse des locaux et que d'autre part l'Exposition de Norrköping était limitée à la période du moyen âge, l'Exposition de Strängnäs pouvait donner, dans un local vaste et bien éclairé, une idée assez complète de l'art religieux en Suède pendant une période de six siècles, avec les caractères d'homogénéité qui sont propres à une région déterminée.

Beaucoup de ce qu'on y voyait a pu paraître lourd, barbare et peu artistique à l'étranger habitué aux pays plus riches et plus favorisés. Nous ne nierons pas que, dans bien des cas, son jugement ne soit fondé. Mais, malgré ces traits caractéristiques d'archaïsme et de maladresse, ce que nous avons eu sous les yeux n'en était pas moins curieux et instructif.

Avant de commencer notre visite dans les différentes sections, il n'est peut-être pas inutile de dire quelques mots de la civilisation qui a donné le jour à l'art suédois et qui a permis son développement.

A dater de la mission de saint Anschaire en Scandinavie (en Suède en 830) et de la fondation de la première église chrétienne, florissante tout d'abord, mais qui succomba bientôt dans une lutte inégale, parce que les idées anciennes étaient trop profondément enracinées, les chrétiens ne cessèrent jamais de chercher à gagner les tribus des Vikings, redoutables par leurs expéditions lointaines, mais qu'ils estimaient avec raison aptes au développement intellectuel et moral. Tandis qu'en Danemark et en Norvège, les efforts étaient couronnés de succès relativement rapides, la résistance était au contraire opiniâtre et de longue durée dans la Suède, toujours plus conservatrice et plus rebelle. Néanmoins, lorsqu'en 1008 le roi Olaf se fit baptiser, suivant la tradition, par saint Sigfrid à Husaby Källa (Source d'Husaby), dans la Vestrogothie, la partie occidentale du royaume fut bientôt gagnée à la papauté. Ce n'est que vers l'an 1100 qu'on peut considérer comme tout à fait chrétien l'Est de la Suède, où se trouve le diocèse de Strängnäs[1].

1. Une assez grande partie des tableaux et portraits avaient dû, faute de place, être exposés ailleurs, dans deux salles du collège appropriées à cet usage. L'organisateur de cette section était M. Erik Wettergren, conservateur au Musée National à Stockholm. Les pièces précieuses d'orfèvrerie — le diocèse en possède une quantité relativement considérable — formaient une exposition séparée dans le « Nordisk Museet » de Stockholm.

1. Dans la province de Dalécarlie, on mentionne encore des païens en 1178. Les traces des idées païennes qui se retrouvent dans l'art en certaines régions jusqu'en 1300 montrent également combien les vieilles croyances étaient enracinées.

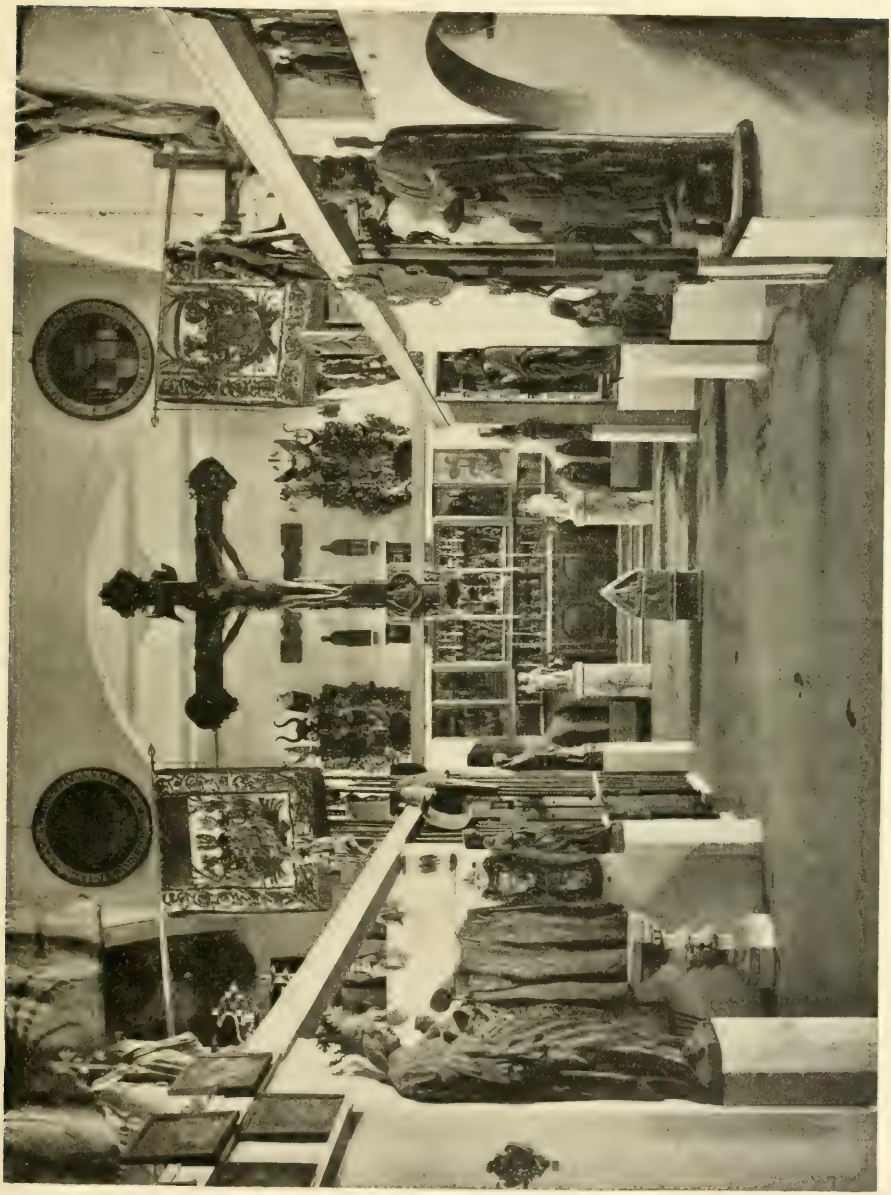


Fig. 1. — EXPOSITION DE STRÄNGNÄS. — INTÉRIEUR DE LA GRANDE SALLE.

Saint Anschaire venait du monastère de Corwey en Westphalie : les missionnaires qui continuèrent son œuvre en Suède arrivaient d'Allemagne et surtout d'Angleterre, pays avec lequel les relations étaient depuis longtemps très suivies et remontaient même aux temps païens. On peut citer quelques exemples d'importation d'objets de Grande Bretagne servant au culte. Il est donc permis de supposer que l'art anglo-saxon a eu une influence assez prépondérante sur l'art suédois et il est vraisemblable que cette influence s'est fait sentir surtout dans l'architecture primitive et dans la sculpture sur pierre, dont de nombreux monuments se retrouvent dans la Vestrogothie, contrée qui fut chrétienne dès le début du XIe siècle.

Malheureusement, cette question, dont la solution est d'une grande importance pour l'histoire de l'art indigène, n'a pas encore été étudiée scientifiquement et il est difficile à présent de déterminer quelle a été l'étendue de l'influence anglo-saxonne. Il ne faut pas non plus oublier l'influence exercée par l'Allemagne du Nord ; la Suède et le Danemark dépendirent du diocèse de Hambourg et Brême jusqu'à l'époque où, en 1103, ils eurent leur premier archevêque qui résida à Lund [1].

L'œuvre de conversion du diocèse de Strängnäs est attribuée à deux missionnaires venus d'Angleterre, tous deux honorés dans le Nord comme saints et dont l'existence est historiquement prouvée. L'un, saint Eskil, considéré comme le premier évêque du diocèse, doit avoir été lapidé à Strängnäs même, vers l'an 1180 ; l'autre, saint Botvid, probablement d'origine suédoise, a été assassiné par un affranchi [2]. Selon notre opinion, deux monuments conservés dans le diocèse peuvent, avec une assez grande certitude, prouver l'influence de l'art anglo-saxon. Le premier est un grand sarcophage en grès, surmonté d'un couvercle prismatique, provenant de l'église de Botkyrka et remontant à la première moitié du XIIe siècle ; il est conservé au musée historique de Stockholm, mais il n'était pas à l'Exposition. Ce sarcophage est décoré d'ornements d'une grande délicatesse (animaux enlacés dans des rinceaux de vigne) et d'un bas-relief divisé par des arcades et représentant le *Jugement dernier*. Il porte des inscriptions en lettres latines et en caractères runiques. L'une d'elles nous apprend que le sarcophage renfermait la dépouille mortelle d'un certain Björn, très probablement le même que la légende de saint Botvid mentionne comme étant frère du saint et qui construisit l'ancienne église de Botkyrka (1129). Les ornements du couvercle qui rappellent encore l'art pré-chrétien se rapprochent beaucoup de ceux d'autres monuments du même genre dans le style roman de la Grande-Bretagne, mais ils rappellent surtout une sculpture sur bois qui se trouve au Musée National de Copenhague et qui vient d'Islande, île qui avait des relations suivies avec l'Angleterre et avec la Norvège, tout imprégnée elle aussi de la civilisation anglaise [1]. Parmi les fonts baptismaux de l'exposition, ceux d'Ytter Selo, en grès aussi, ressemblent beaucoup à ce sarcophage ; ils ont comme lui des ornements représentant des animaux et des feuillages habilement exécutés [2].

1. Ce ne fut que soixante ans plus tard (1164) que la Suède eut pour elle seule un archevêque dont la résidence était à Upsal. Les provinces méridionales et occidentales (Scanie, Halland, Blekinge, Bohuslan) ne faisaient pas partie de la Suède du moyen âge ; en revanche toute la Finlande lui appartenait.

2. Saint Eskil revêtu des ornements épiscopaux et tenant trois pierres dans la main, est souvent confondu dans l'art avec saint Nicolas de Bari. Les attributs de saint Botvid sont l'instrument avec lequel il a été assassiné, la hache, ou un poisson rappelant la pêche miraculeuse que la légende lui attribue. Ces deux saints sont les patrons du Sodermanland.

1. Un sarcophage tout à fait semblable au monument de Botkyrka, connu par une gravure du XVIIIe siècle, se trouvait jadis dans l'église d'Husaby, en Vestrogothie. Un fragment d'un autre sarcophage orné de la même façon et provenant de l'île de Gotland appartient au Musée des Antiquités nationales de Stockholm.

2. Des fonts presque absolument semblables se trouvent à Järfälla, province d'Uppland. Une influence anglaise se révèle sans doute aussi dans la forme des fonts de Vastra Vingaker qui rappellent ceux de Frotuna (Uppland) dont le pied, composé de quatre colonnes réunies en faisceau, appartient à un type importé d'Angleterre et assez courant dans la Suède occidentale et en Norvège.

Les fonts baptismaux du diocèse sont d'ailleurs d'une grande simplicité qui tient sans doute à la rareté de la pierre et à l'absence d'artistes habiles. Ils sont en général presque unis, avec quelques ornements très sommaires. A côté des fonts dont nous avons parlé plus haut, nous devons citer ceux qui proviennent de Vagnhärad et qui appartiennent au musée provincial de Strängnäs. Ce sont les seuls qui présentent une décoration assez riche. La cuve cylindrique est ornée de scènes tirées de l'Enfance du Christ. On peut la dater approximativement de l'an 1250.

Pour la sculpture sur bois, il est également très difficile de déterminer à quel point s'est exercée en Suède l'influence anglo-saxonne. Le manque de monuments antérieurs à la fin du XIIe siècle rend la question presque insoluble, du moins pour ce qui regarde le diocèse de Strängnäs [1]. Mais, vers cette époque, on commence à saisir une autre influence très sensible, celle de la France. Suivant notre opinion, la source première de l'art qui va se développer doit être recherchée dans les ateliers de la cathédrale de Chartres qui ont créé le merveilleux portail royal de cette église.

Cette influence fut signalée pour la première fois par M. Roosval dans un petit article qui parut il y a quelques années dans une revue suédoise [2]. L'auteur a démontré à quel point le style caractéristique du Maître de Chartres que Vöge a nommé le « Maître des deux Madones » se retrouvait, jusque dans les détails du vêtement, sur une petite statue de la Vierge en bois peint que possède l'église de Viklau (île de Gotland). Je suis parvenu dans la suite à reconstituer tout un groupe représenté par plusieurs exemplaires. Je connais environ dix Madones et un Christ en croix

[illegible] XII[illegible]

qui ressemblent plus ou moins à cette Vierge franco-gotlandaise. Les œuvres de ce groupe

1. Outre les statues de la Vierge mentionnées plus haut, je ne connais dans le diocèse de Strängnäs que deux statues qu'on puisse rapporter au XIIe siècle et encore sans aucune certitude ; ces statuettes représentent un archevêque d'Eskilstuna et saint Nicolas (où saint Eskil de Lunna), tous deux sont assis. Ces œuvres appartiennent au Musée provincial de Strängnäs. La seconde est remarquable par l'état de conservation de la polychromie.

2. Dans *Iscli och konst* 1908.

sont dispersées et se rencontrent dans la Suède centrale et méridionale, en Danemark, en Norvège et en Finlande. On voyait à l'Exposition deux statues de la Vierge provenant de Hammar *(fig. 2)* et de Sköllersta *(fig. 3)*; la première appartient maintenant au Musée des Antiquités nationales de Stockholm, la seconde au Musée provincial d'Orebro. Les ressemblances avec les modèles présumés français ne sont pas très frappantes, il est vrai, au premier examen ; il faudrait une étude assez longue pour les faire ressortir et les démontrer. Je veux seulement avancer que les sculpteurs de l'école chartraine du XIIe siècle qui, à mon avis, ont eu une influence assez prononcée sur les artistes suédois, furent très probablement surtout ceux qui exécutèrent, à la façade de la grande cathédrale française, les statues situées à gauche de la porte de gauche et le linteau de la même porte — je me reporte ici aux distinctions établies par Vöge pour discerner les différentes mains qui ont participé à la sculpture du grand portail — et aussi ce « maître des deux Madones » signalé avec raison par Roosval au sujet de la statue gotlandaise. On retrouve dans celle-ci des détails très caractéristiques, comme les jambes croisées de l'Enfant — motif fréquent dans la sculpture de la France centrale dès le commencement du XIIe siècle et adopté par les maîtres chartrains [1] — la draperie du manteau sur l'épaule, le système des plis sur le devant du corps de la Vierge, les bordures des vêtements, etc. Comme de juste, la noblesse et la valeur artistique des modèles ont été fortement atténuées dans les œuvres exécutées dans les régions du Nord dont les auteurs étaient d'un talent bien inférieur.

Fig. 3. — LA VIERGE. Bois. XIIe siècle
PROVIENT DE SKÖLLERSTA.

Je crois que l'on pourrait reconnaître aussi certaines influences venues d'ailleurs, principalement de l'atelier de Gilabertus à Toulouse. Tout ceci se présenterait avec beaucoup plus d'évidence si je pouvais reproduire ici d'autres spécimens du même groupe et en particulier quelques Vierges d'Ostrogothie.

D'où venait cette influence française ? Y a-t-il dans l'histoire de la civilisation quelques faits qui nous autorisent à supposer que des relations étroites existaient véritablement entre la France et le Nord de l'Europe ? Oui

1. Dans la sculpture allemande, sinon dans la peinture, ce motif est inconnu — autant que je sache — avant le commencement du XIIIe siècle.

certes, et ils sont de différentes natures. Le plus important paraît être l'apparition des Cisterciens dans la Scandinavie. On les voit presque simultanément en Danemark et en Suède; leurs premières abbayes furent en Suède celle d'Alvastra, en Ostrogothie (fondée en 1143), — la 40e fille de Cîteaux — et le Herrevad du Danemark en Scanie (fondé en 1144). De celles-ci sortirent plusieurs nouveaux monastères établis dans les cinquante années qui suivirent, par exemple ceux de Riseberga, dans le diocèse de Strängnäs (1180-1902), Julita-Saba (avant 1185) et Fogdö-Värfruberga (peu après 1200). Pour la fondation d'Alvastra, on envoya des moines français qui faisaient partie de l'entourage de saint Bernard et il en fut ainsi pour quelques autres monastères de la Scandinavie. Les relations entre la maison-mère et ses filles furent sans doute fort intimes jusqu'au commencement du XIIIe siècle, grâce surtout aux voyages annuels et obligatoires que les abbés devaient faire à Cîteaux[1]. L'action exercée en Suède, grâce à ces relations, par l'architecture cistercienne a été démontrée par M. Enlart[2]. Varnhem, en Westrogothie, Alvastra (ruines) et Vreta, en Ostrogothie, Roma (ruines), dans l'île de Gotland, pour ne nommer que les plus importantes, montrent dans leur plan et dans maints détails une imitation ou une copie des principaux types de l'architecture cistercienne française. On a même supposé, sans que la preuve en soit faite, que la présence des superbes fresques de l'époque

Fig. 4. — LA VIERGE. Bois. Fin du XIIIe siècle. PROVENANT DE STORÅ MALM.

romane que l'on a trouvées dans le voisinage de certaines abbayes cisterciennes[1], était due

1. Ce n'est qu'en 1217 que les abbés de Norvège, de Suède, de Livonie et de Syrie furent autorisés à ne se présenter que tous les cinq ans. On voit encore dans la nouvelle édition du *Nomasticon Cisterciense* (éd. H. Séjalon, Solesmes, 1892, Instit. chap. gen. V, III) le nom Grecia à la place de Suecia, mais un savant suédois, Hall, a démontré que ce doit être une faute d'écriture ou d'impression, car dès l'année précédente, en 1216, la Grèce avait été autorisée à n'envoyer des abbés que tous les quatre ans. L'ordre même dans lequel les pays sont nommés semble corroborer cette opinion. Les statuts furent modifiés de nouveau en 1321, et la Frise et la Dacie durent dorénavant envoyer chacune au moins deux abbés chaque année.

2. Voir par exemple C. Enlart, *Notes archéologiques sur les abbayes cisterciennes de Scandinavie* (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1893, page 267-280, et du même auteur, article dans l'*Histoire de l'Art*, publiée par André Michel, tome II, p. 59-65).

1. Les fresques de Vrigstad (province de Smaland), par exemple, reproduites dans *Monuments Scandinaves du moyen âge*, par Mandelgren (Paris, 1862).

justement à l'influence artistique des monastères. L'étude des Vierges citées plus haut semble indiquer que la sculpture s'est développée en Suède grâce aux apports de l'étranger[1]. Et de fait, rien n'était plus naturel. A l'époque où le christianisme fut introduit dans le Nord, les arts y étaient encore fort peu développés. Si l'orfèvrerie et la décoration avaient pris une certaine importance, par contre la sculpture était restée très en retard.

L'arrivée des cisterciens paraît avoir modifié profondément l'état des choses. Rien de plus instructif que de lire le *Liber de exordio ordinis Cisterciensium* qui raconte leur venue « in populis qui monachi quidem nomen audierant, sed monachum antea non viderant[1] ». Quoi de plus naturel que d'apporter du pays d'où ils venaient et avec lequel ils restaient en rapports constants des modèles pour l'exécution d'œuvres d'art que les règles de leur ordre leur interdisaient de conserver pour eux-mêmes, il est vrai, mais que ces mêmes règles autorisaient à mettre au service d'autrui, pourvu que : « cum omni humilitate faciant ipsas artes[2] ? » « Alia causa est episcoporum alia monachorum, » comme disait saint Bernard lui-même[3].

Fig. 5. — LA VIERGE ET SAINT JEAN. Bois. Vers 1250. STATUES PROVENANT DE TORESUND.

Parmi les groupes de la Vierge et de l'Enfant qu'on rencontre en Suède, il n'y en a qu'un seul, à ma connaissance, celui de Viklau, qui puisse être une œuvre française proprement dite. Quant aux autres, j'ai déjà prouvé qu'elles

1 Je n'en parle que des Cisterciens, sans faire allusion aux autres ordres français (bénédictins et prémontrés) qui étaient établis en Scandinavie. Par rapport aux Cisterciens, ces ordres n'ont jamais joué de rôle important (les bénédictins n'ont même pas paru dans la Suède au moyen âge). Par contre, il est possible que leur influence ait été plus grande en Norvège où les Cisterciens venaient pour la plupart d'Angleterre, le seul spécimen du groupe de Chartres que je connaisse dans ce pays (repr. dans H. Fett, *Billdhuggerkunsten i Norge under Svaerraetten*, avec un résumé en français, Christiania, Bois, fig. 36, collection archéologique de Christiania) a peut-être été importé de Suède.

1 *Scriptores rerum Dunelmensium*, II, 612-642.
2 *Règles de l'Ordre*, Chap. XII.
3 *Opera* (Anvers, 1616), p. 92.

sont des copies plutôt maladroites de modèles français, comme le prouvent les Madones de Hammar et de Skollersta. De ces Vierges du XIIe et du XIIIe siècle, on possède des répliques jusqu'à la fin du XVe, et cela n'est pas sans faire songer à certaines Madones célèbres, comme celle à présent disparue et conservée autrefois dans la crypte de la cathédrale de Chartres [1], reproduite bien souvent en pierre et en bois du XIIe au XVIIe siècle, ainsi que celles d'Altötting, de Maria-Zell [2] et de Werl [3], en Allemagne, de Foy et de Scherpenheuvel, en Belgique, œuvres dont on a exécuté bien des copies au cours des siècles.

A l'exposition de Strängnäs on ne voyait pas moins de quatre exemplaires de ces copies. Celle de Stora Malm (musée de Strängnäs *(fig. 4)* doit dater de la fin du XIIIe siècle.

Fig. 4. — SAINTE [illegible]

Malgré ce que nous avons dit précédemment, il ne serait pas juste de croire que l'influence française ait été la seule à agir sur la plastique septentrionale. La Suède s'est tournée aussi vers l'Allemagne, vers ce grand pays qui est le plus rapproché d'elle et dont la civilisation a été si florissante. Les rapports commerciaux avec les villes hanséatiques du Nord de l'Allemagne ont contribué pour beaucoup à ce contact artistique, surtout depuis le XIIIe siècle. Néanmoins on n'a pas encore publié d'étude sur ce sujet et il faut s'en tenir aux hypothèses.

Revenons à présent à la sculpture suédoise, telle que l'Exposition nous l'a fait connaître. Plusieurs églises du diocèse de Strängnäs possèdent d'intéressantes statues du XIIIe siècle. La Suède entre à cette époque réellement dans la civilisation occidentale : des légats — entre autres le cardinal de Sabina en 1248, — resserrent les liens avec le Saint-Siège et le roi Magnus Ladislas organise la chevalerie, à l'image de celle des pays étrangers. Dans l'architecture, on s'inspire des modèles gothiques qui viennent de surgir du sol des autres pays de l'Europe. Les grandes cathédrales que l'on construit, comme celles d'Upsal et de Linköping, montrent un

1. Rivoire Marcel, *La Cathédrale de Chartres. Histoire [illegible]* [illegible]

2. Josephi, *Die Frühwerke des Holzplastik in Germanien* [illegible]

3. Bücken, *Über die [illegible] von Gnadenbildern* [illegible] *Werl Zeitschrift* [illegible] Kassel 1909, col. 117. [illegible]

certain luxe d'ornementation : il en est tout autrement des églises de campagne et des petites villes. Quant à la sculpture en pierre, le seul spécimen qu'on rencontrait à l'Exposition, outre quelques fonts baptismaux déjà cités, était un reliquaire de l'église d'Härad, appartenant maintenant au Musée provincial de Strängnäs *(fig. 9)*. C'est une sorte de coffret de 1 m. 31 de long, surmonté d'un couvercle prismatique, le tout en grès. Sur les longs côtés du couvercle, sont huit apôtres assis sous une arcature et aux deux extrémités le Christ

Fig. 7. — SAINTE. Bois. Vers 1250
ÉGLISE DE HOLO.

Fig. 8. — SAINT OLOF. Bois. Vers 1250.
ÉGLISE DE HOLO.

bénissant et la Vierge avec l'Enfant. L'œuvre est assez barbare ; elle porte encore des traces d'ancienne peinture. Ce monument doit dater de 1250 environ, ou du deuxième quart du XIIIe siècle.

Les autres sculptures sont toutes en bois peint. Il n'est pas facile de leur assigner une date précise. Voici, par exemple, les deux statues de Toresund, appartenant au Musée des Antiquités nationales, de la *Vierge* et de *saint Jean* pleurant (vers 1250) *(fig. 5)* ; elles paraissent être du même artiste qu'un *saint Michel* de Torpa (musée provincial de Strängnäs)

Fig. 9. — RELIQUAIRE. Grès. XIIIe siècle. PROVENANT DE L'ÉGLISE DE HÄRAD.

(fig. 6) dont le bouclier a la forme très caractéristique qu'on rencontre sur les sceaux du deuxième quart du XIIIe siècle, ou même postérieurement. Le col étroit du manteau de la Vierge indique cette même date. Mais combien ces œuvres sont d'un style archaïque[1] ! Pourtant, elles sont de l'époque qui a vu naître en France les merveilles de la cathédrale de Reims et de la cathédrale d'Amiens, et en Allemagne, le pilier des Anges de Strasbourg et le cavalier de Bamberg ! La statue de *saint Olof* assis, de l'église de Hölö, est d'un réel intérêt *(fig. 8)*. Parmi les modèles dont l'artiste s'est inspiré, on peut citer la curieuse *Vierge* d'Ofver-Järna reproduite ici

Fig. 10. — LA VIERGE ET L'ENFANT. Bois. Vers 1250. ÉGLISE D'OFVER-JÄRNA.

(fig. 10); quelques détails frappants, par exemple les trois plis le long des jambes, témoi-

1. On peut en dire autant d'une statue du milieu du XIIIe siècle, de l'église de Hölö, que nous reproduisons ici (fig. 7).

gnent du rapport indéniable qui existe entre les deux œuvres. Il est probable que la Vierge d'Olver-Jarna a été importée de l'étranger ou au moins qu'elle a été exécutée par un artiste parallélipipède. Les bras sont collés au corps, les lignes tracées dans un plan vertical ne sont même pas interrompues par la saillie que fait le genou dans la position assise.

Fig. 11. — Roi mage. Bois. Vers 1250. Église de Ludgo.

Fig. 12. — Roi mage. Bois. Vers 1250. Église de Ludgo.

habile ayant été formé dans une école étrangère (allemande?). On retrouve encore dans les plis quelques souvenirs des ivoires byzantins ; les proportions sont exactes et l'ensemble est traité avec soin. Tout autre est la statue de saint Olof. On peut l'inscrire dans un

Trois petites statuettes de Ludgo (0,45 m. de hauteur), fragments d'un retable, nous donnent, selon toute probabilité, une preuve nouvelle des relations artistiques qu'avait la Suède avec l'Allemagne. Elles sont assez abîmées ; deux d'entre elles représentent des

Rois Mages (*fig. 11 et 12*) et la troisième l'*Ange Gabriel* de l'Annonciation; malgré leurs petites

Fig. 13. — SAINT MICHEL. Bois. XIIIe siècle.
PROVIENT D'OSTERHANINGE.

dimensions, elles ont un réel mérite. Elles doivent remonter à l'année 1250 environ et appartiennent à une école dont les œuvres déjà connues en Norvège (retable de Kommes, collection archéologique de Christiania [1]) et en Finlande (retables de Kumlinge et de Urdjala, ce dernier au Musée Historique national de la Finlande, à Helsingfors), n'étaient pas signalées en Suède jusqu'à présent. Meinander [2]

Fig. 14. — LA VIERGE ET L'ENFANT. Bois. XIIIe.
PROVIENT DE VAGNHÄRADE.

pense que cette école devait fleurir dans le Schleswig-Holstein : il la rattache à l'art du métal et en cite plusieurs œuvres (retables) tant dans cette province que dans celles du

1. Reproduit dans Lütt, *ouv. cité*, fig. 50.
2. *Medeltidsskulpturen i Finlands kyrkor* (Helsingfors, 1908), p. 60 et suivantes, et 386.

reste de l'Allemagne (Komburg, dans le Wurtemberg, église de Sainte-Ursule à Cologne); deux des plus remarquables de ces retables, ceux d'Echwardt et de Quern (ce dernier appartient au Musée Germanique de Nuremberg) ont été étudiés par M. Mathei[1].

L'hypothèse de Meinander paraît très plausible, bien qu'à mon avis elle n'ait pas été complètement prouvée. Une influence de l'école saxonne me paraîtrait plus probable.

Parmi les plus remarquables sculptures du XIIIe siècle exposées à Strängnäs, on peut encore citer un petit *saint Michel* (d'Osterhaninge), appartenant au Musée des Antiquités nationales (Stockholm), du dernier quart du siècle *(fig. 13)*; une statue d'évêque (de Sköldinge, vers 1275), une *Vierge* (de Runtuna, vers 1250), fort mutilée, mais intéressante par ses draperies, deux autres *Madones* de Knista et de Sköldinge, vers 1250, d'une certaine majesté dans leur archaïsme, etc...

La *Vierge* de Vagnhärad, appartenant au Musée des Antiquités nationales, attirait les regards par sa riche polychromie et ses qualités artistiques *(fig. 14)*[2]. On est porté à croire qu'elle a été exécutée dans l'île de Gotland, dans le dernier quart du XIIIe siècle. Le rôle joué par cette île dans le développement artistique des pays baltiques pendant le XIIe, le XIIIe et le commencement du XIVe siècle a été démontré depuis longtemps et fera bientôt l'objet d'études approfondies. Gotland, région toute désignée pour le transit avec la Russie, arriva de bonne heure, grâce à son commerce et à ses relations étendues, à un niveau de civilisation fort supérieur à celui des pays voisins. De grandes richesses s'y accumulèrent, de beaux monuments, particulièrement des églises, s'y élevèrent, non seulement à Visby, la capitale, mais encore dans la campagne, tous construits dans un style original et très caractéristique[1]. Comme on possédait en abondance une pierre facile à travailler, il s'y développa dès le XIIe siècle une école de sculpture, comme le prouvent un assez grand nombre de portails et de fonts baptismaux. Les cuves baptismales furent exportées à l'étranger et dans les régions voisines. On en trouve une quantité notable non seulement en Suède, mais aussi dans le Nord de l'Allemagne, où on en rencontre des spécimens d'une forme vraiment monumentale[2]. Il faut avouer que le talent des artistes qui les ont sculptées n'était pas très développé, au moins en ce qui concerne la représentation des figures. Par contre, les sculpteurs sur bois étaient bien plus habiles. Pendant le XIIIe siècle particulièrement, alors qu'ils étaient sous l'influence des grandes écoles allemandes, ils produisirent des œuvres d'une réelle valeur qui se répandirent dans les pays d'alentour; pour ce qui regarde la Finlande, on a démontré[3] que durant une période de plus de cent ans (1250-1375), approximativement, ce pays avait été entièrement soumis à l'influence de l'art du Gotland. La Vierge de Vagnhärad appartient à une école qui semble avoir été particulièrement florissante dans la partie méridionale de l'île et qui témoigne d'une influence sensible, quoique peut-être indirecte, du style gothique français. Ses œuvres principales, tout à fait charmantes, sont un *Christ en croix* et une *Madone* de l'église d'Oja (la Madone appartient au Musée provincial de Visby). La Madone de Sudermanie, par contre, est due à un élève bien inférieur, auquel on peut attribuer une *Vierge pleurant* (de Sundre), au musée de Visby.

Carl. R. af Ugglas.

1. *Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530* (Leipzig, 1901), p. 33-44, et pl. II.

2. Il est regrettable que la partie inférieure ait été détériorée, car cela change beaucoup les proportions.

1. Voir André Michel, *Histoire de l'Art*, t. II, 2e partie, p. 547.

2. Voir Sauermann, *Die mittelalterliche Taufsteine der Provinz Schleswig-Holsteins*. Lubeck, 1903.

3. K. K. Meinander, *ouv. cit.*

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Séance du 19 mai.* — M. le comte Durrieu annonce que, grâce à un libraire parisien, à la suite de la vente de la collection Hoe faite à New-York récemment, un manuscrit français du XVe siècle (*Les Anciennetez des Juifs* de Josèphe, n° 2146), orné de 13 grandes miniatures d'un art assez délicat, et qui sont les copies de celles du Josèphe de la Bibliothèque nationale, peint dans l'atelier de Fouquet, vient de rentrer en France.

M. Durrieu annonce également que Mme Roblot-Delondre a constaté l'existence ancienne, au musée royal du Prado, en Espagne, de la réplique d'un tableau du XVe siècle, dont une copie existe également à Versailles, et où elle a reconnu le portrait du duc de Bourgogne Philippe le Bon, accompagné de sa seconde femme, Bonne d'Artois (30 novembre 1424-1425).

Séance du 26 mai. — A propos de la correspondance, M. le marquis de Vogüé annonce le résultat des fouilles pratiquées à Jérusalem, par le R. P. Vincent, sur la montagne des Oliviers. Ces fouilles ont permis de retrouver les substructions de la basilique fondée par Constantin, en constatant, à l'égard de ce monument, le bien fondé de la tradition recueillie par Eusèbe.

M. Clermont-Ganneau observe qu'il avait pu également vérifier par quelques faits l'exactitude de cette tradition.

— M. Maurice Prou dépose les conclusions de la commission chargée de statuer sur le concours des Antiquités nationales ; quatre médailles et sept mentions sont décernées. Parmi les ouvrages récompensés, citons :

3e médaille, à M. Marcel Aubert, pour sa monographie de la cathédrale de Senlis.

5e mention, à MM. les abbés Dubaratz et Daranatz, pour la publication de leurs Recherches sur la ville et sur l'église de Bayonne.

6e mention, à M. l'abbé J.-B. Poulebrière, pour son Dictionnaire archéologique et historique des paroisses du diocèse de Tulle.

7e mention, à M. l'abbé Pétel pour sa monographie du temple de Boulieu et de ses dépendances.

Séance du 2 juin. — M. le comte Durrieu dépose le rapport de la commission chargée d'attribuer le prix extraordinaire Bordin (3,000 fr.) « au meilleur ouvrage imprimé sur l'histoire ou l'archéologie du moyen âge, publié depuis le 1er janvier 1908 ». En fait, ce prix n'est pas décerné ; la commission le divise en cinq récompenses de valeurs inégales : la première, de 1,000 francs ; la seconde et la troisième de 600 francs ; la quatrième et la cinquième, de 400 francs, qui sont attribuées aux cinq auteurs suivants : 1° M. Paul Gout, pour ses deux volumes sur le Mont-Saint-Michel ; 2° M. Ebersolt, pour sa monographie du Grand Palais de Constantinople ; 3° M. Landry, pour son essai sur les mutations de monnaies de Philippe le Bel à Charles VII ; 4° M. Giron, pour son mémoire sur les peintures murales du département de la Haute-Loire ; 5° M. Joseph Warichez, pour son mémoire sur l'abbaye de Lobbes, jusqu'en 1200.

— M. Dieulafoy rappelle que le tableau connu sous le nom de *l'Assomption*, de Murillo, est un exemple certain de l'imitation, par un peintre, d'un groupe sculpté. Ce qui s'est produit ainsi à une époque récente peut s'être produit également dans l'antiquité.

Séance du 9 juin. — Le premier prix Gobert (9,000 fr.) est attribué à M. Charles de La Roncière, pour les tomes III et IV de son Histoire de la marine française.

— M. Gustave Schlumberger présente le très important et magnifique volume que M. W. de Grüneisen vient de consacrer à la basilique de *Santa Maria antiqua*, retrouvée en 1899 à Rome sous les ruines du Palatin et dont l'abside a été recouverte de trois ou quatre couches successives de fresques archaïques dont l'ensemble, d'une étude ardue, suffirait à assurer la célébrité de ce monument.

M. Schlumberger offre également une intéressante plaquette de M. Monneret de Villard sur l'architecture romane en Dalmatie.

Séance du 16 juin. — M. Dieulafoy présente la photographie d'un ivoire roman appartenant à M. José Lazaro, de Madrid. Il y voit une œuvre de l'école toulousaine du XIIe ou XIIIe siècle, qui représente le type du Christ de Majesté, trônant dans sa gloire. Les attributs des évangélistes en ornent les angles. A la base, règne une arcature où se cachent des sirènes.

— M. le marquis de Vogüé étudie, aux points de vue architectural et mathématique, le plan de la

belle citerne de Rhamleh : il montre que ce monument de Palestine, qui remonte au IIe siècle de l'Hégire, est conçu suivant les règles observées par les architectes romains de l'âge byzantin.

Il y relève l'emploi de voûtes en tiers point dont les expressions géométriques répondent à des formules reconnues par M. Mauss. L'arc brisé, d'origine orientale, se trouvera employé en Occident, çà et là, dès le XIe siècle : dans la première moitié du XIIe siècle, les Croisés d'Occident s'en serviront, sans exception, en Terre Sainte, placés sous l'influence maîtresse de l'architecture orientale ; à leur retour en Occident, dans la deuxième moitié du XIIe siècle, ils y vulgariseront l'ogive devenue, pour eux, usuelle.

M. Clermont-Ganneau observe qu'il y a une différence spécifique fort importante entre le tracé matériel de l'ogive syrienne et celui de l'ogive française. L'arc arabe comporte une clef de voûte, l'arc gothique occidental n'en comporte pas : le joint supérieur y est vertical.

Séance du 30 juin. — M. Cagnat lit une note de MM. Homo, Germain de Montauzan et Fabia, professeurs à la Faculté des Lettres de Lyon, datée du 28 courant, annonçant le premier et heureux résultat de l'exploration archéologique qu'ils ont entreprise de Fourvières, sous les auspices de cette Faculté. Parmi les vestiges d'un édifice très considérable, rasé au niveau du sol romain, on a découvert une belle mosaïque à motifs ornementaux et à sujets figurés. Elle mesure plus de 14 mètres carrés, quoique mutilée. On y voit au centre Bacchus adolescent assis sur une panthère. La bordure est formée de torsades noires, blanches et rouges. Cette mosaïque est un spécimen remarquable du genre dit antoninien.

Séance du 7 juillet. — M. le secrétaire perpétuel communique à l'Académie deux photographies qui représentent la perspective d'ensemble du plan archéologique de Rome reconstitué par M. Bigot, architecte, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, tel qu'il devait être à la fin du IVe siècle de notre ère. Ce plan, fort développé, occupe actuellement toute une salle du musée des Thermes à Rome : établie avec une exactitude des plus scrupuleuses, cette œuvre remarquable représente un travail minutieux et patient qui a duré plus de dix ans ; l'Académie s'est intéressée à son établissement et elle se félicite de le savoir mené à bonne fin. Les personnes qui, déjà, ont pu le voir trouvent son aspect saisissant et lumineux.

— A propos de la correspondance, M. Schlumberger tient à présenter des aquarelles exécutées par M. Saltzmann, architecte et artiste, qui a longtemps habité Rhodes, vers le milieu du XIXe siècle. Ces aquarelles représentent des fresques, maintenant fort altérées, qui décorent un caveau funéraire placé près de l'église comme sous le nom de Notre-Dame du Philerme, dont les ruines subsistent sur le sommet du même nom, à la pointe septentrionale de l'île. Ces fresques, du XIVe siècle, montrent des chevaliers de Saint-Jean agenouillés aux pieds de leurs saints patrons : elles constituent une notable production de l'art médiéval occidental en Orient.

Le président annonce à l'Académie la mort de M. de La Trémoïlle, l'un de ses dix membres libres depuis le 15 décembre 1899, survenue le 4 juillet, et qui causera des regrets unanimes.

Société des Antiquaires de France. *Séance du 3 mai.* — M. le docteur Nodet communique de grands bois gravés du XVIe siècle qui devaient servir à l'impression des étoffes et les rapproche des étoffes peintes sur les vitraux de Brou.

— M. de Mély communique de nouvelles observations sur les Heures d'Anne de Bretagne. Un des points qui pouvait rendre douteuse l'identification de la partie antérieure à 1501 avec un manuscrit payé à Jean Poyet et à Jean Riveron de Tours, était la spécification très précise d'Heures à l'usage de Rome ; le soin qu'on avait pris de préciser la liturgie adoptée rendait la discussion possible. Or, il vient de constater que la première partie des Heures d'Anne de Bretagne est un office de petites Heures à l'usage de Rome, ce qui rend maintenant très possible l'identification.

Séance du 17 mai. — M. Henri Stein commente un texte relatif à l'architecte Pierre de Montereau et expose le parti qu'on en peut tirer pour l'histoire de la cathédrale de Paris.

Séance du 24 mai. — M. le commandant Lefebvre des Noettes apporte une contribution fort intéressante aux travaux des archéologues qui ont daté la célèbre tapisserie de Bayeux, en montrant qu'une révolution se produisit vers le milieu du XIIe siècle dans la manière de sangler les chevaux. Ceux de la tapisserie de Bayeux présentent encore une sangle unique, tandis que l'usage des sangles multiples, fut adopté pendant la seconde moitié du XIIe siècle.

— M. Marquet de Vasselot montre à la Société un médaillon byzantin offert au Louvre par M. Pierpont-Morgan. Ce médaillon, publié par MM. Kondakow et Molinier, est certainement postérieur à la fin du XIe siècle.

Séance du 31 mai. — M. de Mély montre une photographie du manuscrit des Heures de la princesse de Croy. Il y fait voir une signature de Jean de Rome, peintre de Marguerite d'Autriche.

— M. A. Boinet étudie les stalles de la grande église de Dordrecht, exécutées de 1538 à 1542 par

Jean Aertsz Van Terwen dans le style Renaissance et qui montrent dans le Triomphe du Christ et de la Foi une influence du Titien et dans le Triomphe de Maximilien une influence de Dürer.

— M. Marcel Aubert revenant sur une étude de M. Stein au sujet de Notre-Dame de Paris, explique que Pierre de Montereau a dû achever, suivant les données de Jean de Chelles, le croisillon sud et élever la partie médiane du croisillon nord.

Séance du 7 juin. — M. Mayeux communique la découverte intéressante faite à Chartres, dans le cloître de Notre-Dame, de la façade d'une maison gothique, merveilleusement conservée par l'enduit qui la recouvrait.

Séance du 14 juin. — M. Lefèvre communique les photographies d'une tête sculptée attribuable au XIIIe siècle, conservée au musée municipal d'Etampes et qui provient de l'église ruinée de Larchant (Seine-et-Marne).

— M. de Mély apporte les photographies d'un Livre d'Heures du commencement du XIVe siècle, appartenant au comte Xavier Branicki. Il en rapproche les miniatures d'un beau manuscrit, *le Dit des philosophes* de la bibliothèque de Lille, qui porte la signature de l'artiste Johannes.

— M. Marquet de Vasselot montre deux petites figures d'appliques de bronze doré du XIIIe siècle, qui viennent d'être acquises par le Louvre et qui représentent la Vierge et saint Jean.

Séance du 5 juillet. — M. Vitry parle de deux bas-reliefs provenant du soubassement du célèbre tombeau de Joinville et d'une Vierge provenant de l'hôpital de Saint-Florentin, qui viennent d'entrer au musée du Louvre. M. Vitry attribue ces œuvres à Dominique Florentin, ou tout au moins à l'école de ce sculpteur.

— M. le comte Durrieu présente les photographies des principales miniatures d'un très beau livre d'Heures à l'usage d'Angers, du XVe siècle, qu'il avait signalé en 1889, comme faisant partie de la collection Hamilton et dont on va avoir une édition, avec reproduction intégrale des miniatures, grâce à la Société française de reproductions de manuscrits à peintures.

Congrès des Sociétés savantes, tenu à Caen du 18 au 22 avril. — Le mardi, 18 avril, s'est ouvert à 2 heures dans le grand amphithéâtre de la Faculté des Lettres de Caen, sous la présidence de M. de Foville, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences morales et politiques. Nous donnons le compte-rendu des séances de la *Section d'archéologie.*

Séance du mardi soir, 18 avril. — Présidence de M. Héron de Villefosse, membre de l'Institut.

M. le commandant Espérandieu lit, au nom de M. l'abbé Chaillan, une notice sur plusieurs monuments de la vieille abbaye de Saint-Victor de Marseille. L'auteur appelle l'attention sur deux fragments de sarcophages chrétiens : le premier que l'on croyait perdu, et qui représente le monogramme du Christ entre six agneaux, a été retrouvé par M. l'abbé Chaillan, contre un mur de la sacristie souterraine ; sur l'autre sont sculptés deux apôtres debout, séparés par une colonne torse. M. l'abbé Chaillan décrit en outre un certain nombre de débris du moyen âge peu connus ou ignorés et conservés dans la crypte de Saint-Victor. Il signale enfin d'intéressants graffites tracés sur les murs par des pèlerins.

Séance du mercredi matin, 19 avril. — Présidence de MM. Lefèvre-Pontalis et Maurice Besnier.

M. le secrétaire donne lecture d'une notice de l'abbé Arnaud d'Agnel, sur les fragments d'un bas-relief du XIVe siècle, provenant du mausolée de saint Elzéar de Sabran.

Les deux groupes de personnages étudiés par M. Arnaud d'Agnel représentent des prodiges attribués au saint dans son procès de canonisation. Ces sculptures faisaient partie du superbe monument élevé dans la chapelle des Cordeliers d'Apt, à la mémoire du pieux comte d'Arian, par le cardinal Anglicus, frère d'Urbain V, allié à la puissante famille de Sabran. Ce mausolée de marbre blanc fut achevé en 1373. Il était en forme de pyramide ; la base était ornée d'un bas-relief représentant les principaux miracles de saint Elzéar.

Le principal intérêt de ces sculptures est d'être des spécimens authentiques et datés de l'art sculptural en Provence. Si l'on trouve des statues d'hommes ou d'animaux ainsi que d'autres ornements à Saint-Trophime, d'Arles, et dans les églises d'Aix et d'Avignon, rien de plus rare que la sculpture en bas-relief destinée à un monument de dimensions restreintes et qui, sans prétention architecturale, n'a d'autre objet que de servir de support à un bas-relief.

Les œuvres qu'étudie M. Arnaud d'Agnel, belles d'inspiration, gracieuses de lignes et de mouvements, sont d'une technique assez rudimentaire. Ces remarques portent à croire que ces sculptures sont d'un artiste local et que la Provence est en droit de les revendiquer comme tout à fait siennes.

Le *Bulletin archéologique* de 1907 a donné une étude de M. Arnaud d'Agnel sur d'autres fragments du mausolée de saint Elzéar de Sabran. La présente notice n'en devient que plus intéressante puisqu'elle permet de mieux juger du caractère artistique d'un monument qui passait pour l'une des merveilles de la Provence.

M. Emile Bonnet signale dans la collection du chanoine Didelot, acquise en 1904 par l'université

de Montpellier, une table d'autel, de marbre blanc, de petite dimension ; le poids, assez considérable, empêche d'y voir un autel portatif ; en outre, le dessous, au lieu de présenter une surface plane, n'est pas dégrossi et devait reposer sur un pilier. La surface, encadrée d'un rebord saillant, est ornée d'images gravées au trait ; ces images sont réparties entre trois compartiments ; dans le compartiment central, l'Agneau Divin ; dans les compartiments latéraux, les symboles des Evangélistes. On connaît déjà nombre d'autels où l'Agneau Divin se présente entouré de ces symboles. Les figures des animaux évangéliques offrent sur l'autel de Montpellier quelques singularités : l'homme n'a point d'ailes ; le veau et le lion ne sont pas nivelés. Il faut encore noter que sur la tranche antérieure de l'autel est gravée une inscription dont les caractères indiquent le XIIIe siècle.

— M. P. Coquelle donne communication d'une notice sur soixante-dix-huit pierres tombales des anciens archidiaconés du Vexin français et du Pincerais. Toutes sont à effigies de personnages. Quarante repuroductions, dessins ou photographies accompagnent la notice. On peut suivre l'histoire des pierres tombales depuis le commencement du XIVe siècle jusqu'à la fin du XVIIe.

Parmi les plus intéressantes et les mieux conservées citons celles de Poissy, Gouzangrez, Chaumont-en-Vexin, Courcelles-les-Gisors, Gadancourt, Genicourt, Longuesse, Tessancourt, Maule, Flacourt, Thémericourt, Bazemont, Mantes, Epone, Gassicourt, Houdan et Saint-Maclou de Pontoise. Plusieurs sont à deux et trois personnages ; l'effigie d'une pierre de Brueil-en-Vexin est en bas-relief ; une tombe d'Enencourt-Léage portait l'indication du tombier, mais son nom est illisible. Il semble résulter de ce travail qu'à toutes les époques, les tombiers s'inspiraient d'une formule fixe, tant pour la figure que pour le costume et la pose des défunts. Quant à l'encadrement, il variait beaucoup de dessin et d'exécution, et il était généralement en rapport avec la fortune ou le rang des personnes ; insignifiant pour les abbés d'Haravilliers et de Mareuil-sur-Mauldre, très riche pour les barons de Maube. Un tombier de Tessancourt (1610) s'est éloigné des chemins battus ; il a fait un essai de réalisme qu'il faut noter, en essayant de représenter les gisants tels qu'ils étaient ; mais il n'a réussi qu'à donner une œuvre assez grotesque.

M. le président fait ressortir l'intérêt des répertoires du genre de celui que M. Coquelle a dressé. Il importe aussi d'assurer la conservation de ces pierres tombales qui sont des monuments de la plus haute importance pour l'histoire du costume.

— M. E. Laurain, archiviste du département de la Mayenne, détache du recueil épigraphique qu'il prépare sur le département de l'Oise, des pierres tombales (1640-1684), conservées dans la petite église de Brenouille et toutes relatives à la famille des Le Bel, originaires de Creil. Il donne sur les personnages des détails biographiques qui nous apprennent leurs services à l'armée et joint à son étude des reproductions fort soignées des pierres tombales dont l'intérêt artistique rappelle les meilleures œuvres de la région senlisienne, à une époque surtout où les pierres à effigies disparaissent devant les décors d'architecture.

M. Depoin fait remarquer que par un sentiment de piété mal entendue certaines personnes pensent qu'il ne convient pas de déplacer les dalles tumulaires. Il estime au contraire qu'il faut relever les dalles et les appliquer aux murs de l'église de façon à empêcher l'usure produite par le frottement.

M. le président et l'assemblée s'associent à l'opinion émise par M. Depoin et émettent le vœu que les dalles tumulaires soient scellées le long des murs des églises, toutes les fois que cela est possible et comme on l'a déjà fait dans quelques églises.

Séance du mercredi soir, 9 avril. — Présidence de M. de Longuemare, président de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen.

M. Raimbault, archiviste-adjoint des Bouches-du-Bhône, signale un fragment de parchemin ayant servi de couverture à un registre, sur lequel est transcrit un acte qui fait connaître les conditions dans lesquelles a été commencée la construction du clocher des Augustins d'Avignon, un des monuments les plus curieux de cette ville.

Cette construction fut commandée par un moine du couvent, le Fr. Rostang Daurelle, qui voulut en payer tous les frais à un architecte jusqu'ici inconnu, Jacques Laugier, par prix fait, passé devant Me Nicolas Cor, notaire d'Avignon, le 9 septembre 1372, pour le prix porté dans l'acte, mais non reproduit dans celui qu'a retrouvé M. Raimbault. Ce dernier est la quittance d'une avance de cent florins pour les travaux à faire, l'œuvre exécutée ayant fait l'objet de plusieurs acomptes antérieurs. Les travaux étaient donc en voie d'exécution au 1er novembre 1377, date de ce contrat.

— M. Veuclin correspondant du Comité des sociétés des beaux-arts, à Menneval (Eure), présente la photographie et fait la description d'un étui à missel de cuir gravé, du XVe siècle, qui appartient à M. Charles Gardin, de Bernay.

Sur la face principale sont représentés : 1° une sainte, de face, la tête ceinte d'une couronne royale, tenant de la main droite un objet rectangulaire qui paraît être un livre ; le nom de cette sainte est inscrit sur un phylactère : *S. Cecille*, en lettres gothiques ; 2° saint André, portant la croix traditionnelle de son martyre. La tranche supérieure est ornée d'une guirlande encadrant une ins-

cription que plusieurs antiquaires ont lue *Mons. Alleaume.* Cet étui appartient à une série d'objets d'une grande rareté.

— M. Louis Régnier, correspondant du ministère de l'instruction publique à Evreux, fait une communication sur le château de Chanteloup (Manche), édifice du temps de François Ier, d'un caractère extrêmement original, séduisant même, et qui se rattache étroitement par son style aux monuments caennais de la Renaissance.

Comme tout le monde le sait, les manifestations de la Renaissance à Caen ont eu un tel éclat qu'il importerait d'être bien renseigné sur les artistes auxquels elles sont dues. Malheureusement cette satisfaction nous est refusée. Négligeant un côté de la question, celui qui est relatif à la biographie de ces artistes, lequel demanderait, pour être traité utilement, des développements considérables, M. Régnier se borne à parler du château de Chanteloup, l'une des constructions rurales qui paraissent dues avec le plus de certitude à l'activité de ces artistes féconds, tellement le style en est significatif. Ce château fut construit par Antoine d'Estouteville et Isabeau de Carbonnel, sa femme. Il est attribué, comme celui de Lasson, près de Caen, à l'architecte qui bâtit, entre 1525 et 1545, les chapelles absidales de Saint-Pierre de Caen, Hector Sohier. Cette attribution avait été proposée en 1881 par Léon Palustre dans la *Renaissance en France.* M. Régnier la trouve trop absolue ; après avoir comparé attentivement les édifices, il juge que la seule affirmation permise est celle-ci : le maître de l'œuvre et les décorateurs du château de Chanteloup ont été mêlés très étroitement au mouvement de la Renaissance caennaise ; ils sont Caennais au premier chef, mais il est impossible d'aller au delà, et l'on ne peut avoir la prétention de les nommer. Les déplorables lacunes qui existent à Caen, même dans la documentation relative aux auteurs des différents monuments de cette époque, dont un seul est authentiquement connu, rendraient téméraire toute autre conclusion. Comme l'a dit Alfred Ramé, « il y a des choses qu'il faut savoir ignorer ».

— M. Depoin fait remarquer que les archéologues caennais ne manqueraient pas, s'ils faisaient un dépouillement des archives notariales, de découvrir des documents intéressants sur les architectes du XVIe siècle.

— M. Georges Besnier, archiviste du département, donne des renseignements précis sur la série des registres de minutes du tabellionnage de Caen qui remonte à 1380.

Séance du vendredi, 21 avril. Présidence de MM. René Cagnat, membre de l'Institut, et Jules Toutain, membre de la Commission archéologique de l'Afrique du Nord.

M. le lieutenant de Launay lit un mémoire de M. R. Schneider, professeur à la Faculté des lettres de l'université de Caen, sur les médaillons sculptés de la Renaissance à Caen. S'il est vrai que la meilleure originalité de notre Renaissance est son génie décoratif, de tous les éléments que sa fantaisie a combinés, le plus intéressant est le médaillon.

Il n'y a pas de province où l'on en compte plus qu'en Normandie, et dans la Normandie nulle ville n'en est plus riche que Caen et ses environs. On en relève aux absides de Saint-Pierre et de Notre-Dame-de-Froiderue, à Saint-Sauveur-du-Marché ; sur des châteaux comme Fontaine-Henri et Lasson; sur des manoirs de campagne comme ceux des Nollent à Calix (tour des gens d'armes et les merlons de la courtine) et à Saint-Contest, sur les hôtels de gros négociants comme ceux de Nicolas le Valois et de Duval de Mondrainville, sur de simples logis de bourgeois cultivés comme celui qui est attribué aux Cahaignes. Le plus ancien est celui qui, vers 1510-1520 fut sculpté sous l'arc en accolade du portail de Saint-Gilles ; les plus récents sont, probablement, ceux de Saint-Sauveur-du-Marché d'environ l'an 1546.

La place que les architectes leur ont assignée témoigne d'un sens exquis de la décoration. Ils servent à meubler les surfaces plates : les merlons entre les créneaux, les tympans, les écoinçons des arcades, etc. Ils sont entourés de chapelets de grains à l'antique, de cordelières à nœuds, de patenôtres. Quant au sujet, c'est tantôt une tête, tantôt une scène ; le médaillon est historié ou iconique. Les représentations pieuses sont les plus rares. Les voûtes des quatre chapelles du déambulatoire de Saint-Pierre offrent le mélange du sacré et du profane où s'est plu l'éclectisme de la Renaissance. Le vrai médaillon est celui où s'inscrit une tête de profil et de bas-relief ; il se conforme à la tradition de la médaille impériale romaine. Ce sont têtes d'empereurs, nues, laurées, avec un sobre jet de draperies sur l'épaule.

Il est probable qu'il y a aussi des preux et des preuses. Certaines têtes sont des portraits, que révèle un accent individuel nettement marqué. Il est possible que Jacques Poulain se soit fait sculpter sur un contrefort de Saint-Sauveur-du-Marché ; il est probable qu'à l'hôtel de Mondrainville, Duval et sa femme sont là, le regard fixé vers un cartouche qui déclare qu'ils sont sculptés dans la pierre, pour ne pas rester inconnus. Aux triomphes de Pétrarque sont empruntées certaines légendes. Ces légendes entourent simplement des têtes d'homme et de femme. Comment se fait-il que le triomphe, au lieu de se développer en scène comme dans les bas-reliefs de l'hôtel du Bourgtheroulde, se présente sous la forme laconique du médaillon ? C'est la médaille romaine qui donne le prototype des têtes de personnages représentés de profil. C'est une disposition empruntée à l'Italie. Rien n'autorise à croire

que les Italiens soient les auteurs de ces médaillons caennais. Il faut se rappeler que le milieu caennais était favorable à l'italianisme. M. Schneider étudie les relations de Caen avec l'Italie au XVIe siècle. C'est à Gaillon qu'il faut chercher l'origine, entre 1501 et 1509, des médaillons en Normandie. Rouen a pu, en certains cas, servir d'intermédiaire entre Gaillon et la basse Normandie.

— M. Coutil, président de la Société préhistorique, correspondant du ministère, fait une communication sur les mottes féodales de la Londe, commune de Farceaux, du vieux château d'Hacqueville et de la Bucaille, près des Andelys (Eure).

M. Coutil rappelle qu'en 1890 il fit, à la Londe, des fouilles dans une ancienne motte du moyen âge dont l'existence lui avait été signalée par MM. Bertheuil et Fournier. Cette motte très aplatie s'élève environ de 3 m. 50 à 4 mètres au-dessus du sol environnant ; à la base, et à 3 m. 50 de profondeur, l'on rencontra le sol de caveaux. Une allée centrale, dirigée du Nord au Sud, de 8 m. 60 environ sur 1 m. 40 de large, donnant accès à deux caveaux placés de chaque côté. Ces caveaux étaient voûtés : la voûte faite de silex et de mortiers. M. Coutil rencontra, au-dessous des fondations, une couche de cendres et, au-dessous, de l'argile cuite, des fragments de poteries, de larges tuiles. On constate l'existence d'autres caveaux au centre de buttes, par exemple au vieux château d'Hacqueville.

M. Coutil donne la description du caveau d'Hacqueville. De l'autre côté de la vallée du Gambon, à la Bucaille, une butte entourée de fossés et précédée d'une demi-lune, supporte une chapelle. A côté, dans les dépendances d'une ferme, existent des vestiges d'une chapelle ; un passage voûté conduit à un caveau situé sous la butte.

M. Coutil signale les fouilles qui ont été faites en 1904 ou 1905 par MM. de Vernon et Pigeon dans un édifice gallo-romain du Haut-Guet et au camp des Châtelets à Champ-Dolent, près de Conches (Eure).

— M. Etienne Deville, de la société d'Iconographie parisienne, fait connaître les ressources mises à la disposition des archéologues, des historiens d'art et des artistes par la fondation J. Doucet, à Paris, qui ne saurait être trop connue. La vue d'ensemble de cette bibliothèque d'art et d'archéologie, présentée par lui, fait nettement entrevoir le but visé et le résultat acquis par cette œuvre dont l'objet est, suivant le désir du fondateur, de faciliter les études d'art en France.

— M. Léon de Vesly, correspondant du ministère à Rouen, fait une communication sur les fouilles du cimetière franc du « Bois des Tombeaux », commune de Petitville (Seine-Inférieure). Le bois dans lequel les fouilles ont été exécutées est situé sur un piton de la falaise crayeuse recouverte de sable, que baignait jadis la Seine. Aujourd'hui le fleuve coule à plus de 3 kilomètres de ce lieu. M. de Vesly établit par la topographie et la toponymie qu'à l'époque romaine, sauf le promontoire crayeux, la majeure partie de Petitville était un marais.

Plus de vingt tombes ont été reconnues dans ce cimetière qui fut découvert vers 1870, par M. Delarue, agent voyer cantonal, lors de l'ouverture d'une carrière. Les événements firent oublier cette trouvaille et les objets recueillis furent dispersés. Cependant, M. de Vesly peut établir que les inhumations ont été faites dans des cercueils de bois et des sarcophages de pierre, ces derniers plusieurs fois utilisés. L'un d'entre eux présente cette particularité d'avoir été entaillé dans un fragment de monument, car il présente sur la face externe et au pied une croix cantonnée d'objets indéterminés.

M. de Vesly étudie ensuite, d'après un tableau dressé par lui, l'hypothèse que les cercueils de pierre divisés en plusieurs parties ont dû être ainsi fractionnés pour faciliter les transports sur des barquettes.

Les objets découverts comprennent des monnaies de bronze de Constantin Ier, mais illisibles au revers. Les armes recueillies sont des scramasaxes. L'un de ces couteaux portait trois rainures où adhéraient encore des traces d'argent. Une chape de fourreau a été également trouvée, ainsi qu'un revêtement de fibule. Il a été aussi découvert une pince à épiler et des boucles de ceinturon en cuivre. Les vases sont de poterie noire et de petites dimensions, excepté un pourtant dont le profil est en carène.

En résumé, M. de Vesly croit reconnaître dans la nécropole de Petitville un cimetière franc des VIIe et VIIIe siècles et utilisé jusqu'au XIe siècle, époque où fut édifiée la vieille église romane aujourd'hui disparue.

Séance du vendredi soir, 21 avril. — Présidence de MM. Camille Bloch, inspecteur général des bibliothèques et de M. Nézard, professeur à la Faculté de droit de l'Université de Caen.

A l'occasion de la 29e question du programme : *Rechercher les édifices religieux non aliénés dans un département ou dans un arrondissement, à la veille de l'application du Concordat, en l'an X ; distinguer ceux qui ont été rendus au culte et ceux qui ne l'ont pas été*, M. l'abbé Emile Sevestre, de Caen, inscrit sur cette question, expose sa communication sur les *Edifices du culte de l'an IX à l'an XIII dans le département du Calvados.*

Après avoir étudié les enquêtes préfectorales et les enquêtes de l'administration, de l'enregistrement et du domaine national, il fournit une répartition des édifices du culte à cette époque. Ils se divisent en deux classes : Les édifices du culte aliénés et les édifices du culte non aliénés. Le nombre des

édifices du culte aliénés fut peu considérable, surtout quand on le compare à celui des presbytères vendus : pour tout le département du Calvados il n'y eut que soixante-six édifices du culte aliénés pour le seul district de Caen, il y eut cent vingt-trois presbytères vendus. Parmi les édifices du culte non aliénés, quelques-uns furent soumissionnés, d'autres furent loués, plusieurs furent désaffectés, le plus grand nombre furent rendus à leur destination primitive : de l'an IX à l'an XIII près de 800 édifices du culte servirent au culte. Enfin, M. l'abbé Sevestre fait connaître la situation des églises non aliénées servant au culte. Dans l'ensemble, l'état de l'édifice même était satisfaisant. Cependant dans les villes, les églises d'ordinaire étaient délabrées. Partout le mobilier était très pauvre, les ressources dont disposaient les fabriques naissantes étaient très maigres. Par contre les fidèles qui fréquentaient les églises commencèrent à être nombreux. On en comptait 3,000 à Lisieux, 900 à Orbre.

M. Béranger fait observer qu'en 1759 un décret ordonna de porter aux hôtels des monnaies tous les objets d'or et d'argent qui étaient possédés par les particuliers, églises, communautés, abbayes, etc., que des quantités considérables d'objets d'or et d'argent furent portées aux monnaies, et principalement en Normandie, que de ce fait, l'époque de la Révolution ayant été assez proche, l'argenterie devait être assez rare dans les édifices religieux.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 1911. 35e Session.

Séance du 6 juin. — Présidence de M. Henry Lapauze. L'ordre du jour appelle la communication de M. Alfred Gandilhon, correspondant du comité à Bourges : *Le premier jubé de la Cathédrale de Bourges.* Ce jubé, œuvre de la seconde moitié du XIIIe siècle, avait été mutilé par les protestants, lors de leur passage à Bourges en 1562. Il disparut définitivement en 1757 et fut remplacé par un autre jubé d'une ordonnance toute différente. M. Gandilhon a eu la bonne fortune de retrouver le marché passé le 29 juillet 1635 par un sculpteur originaire de Gien, du nom de Jean Thierry, pour réparer le jubé primitif. Cette pièce authentique constitue donc un document des plus précieux pour l'histoire du jubé original qu'il décrit en donnant de minutieux détails sur sa constitution et sa décoration peinte.

M. l'abbé Bossebœuf lit ensuite un mémoire sur *Jérémie Le Pileur, peintre tourangeau du XVIIe siècle.* Cet artiste est fort peu connu. En dépouillant les registres paroissiaux de Tours, M. l'abbé Bossebœuf a pu recueillir quelques renseignements à son sujet. Il nous apprend ainsi que Le Pileur habitait la paroisse N. D. de l'Escrignole, qu'il eut un fils, du nom de Gilles, qui fit carrière de magistrat et qu'il mourut après 1636. L'auteur ajoute que Le Pileur travailla surtout pour la région de l'Ouest, où il se propose de rechercher ses ouvrages subsistants, et que des tableaux de sa main se rencontrent en Touraine, en Anjou et en Poitou. De 1631 à 1636, Le Pileur eut de nombreuses commandes du couvent des Minimes de Plessis-lès-Tours, d'où paraît provenir sa toile : Les quatre vœux de Saint-François de Paule, actuellement à Tour, à Notre-Dame-la-Riche. En 1631, il eut également à peindre, à la demande des habitants de Saint-Aignan, l'*ex-voto* déposé présentement à Notre-Dame des Ardillières à Saumur.

M. l'abbé Bossebœuf conserve la parole pour donner lecture d'un court travail concernant des restes de peintures murales retrouvés par lui à Champigny-sur-Veude et représentant *Gustave d'Orléans et Marie de Bourbon-Montpensier.* Ces fragments représentent un jeune prince et une jeune princesse du XVIIe siècle, debout des deux côtés d'un autel antique et environnés de fleurs. Des devises inscrites attestent qu'il s'agit d'une commémoration nuptiale. M. Bossebœuf reconnaît dans les mariés Gaston d'Orléans et Marie de Bourbon-Montpensier, héritière du domaine de Champigny. Leur mariage, célébré à Nantes, au mois d'août 1625, avait été préparé de longue date par Marie de Médicis, dont la présence à Champigny est constatée en octobre 1619 et en septembre 1620.

Séance du 7 juin. — Présidence de M. Ch. Malherbe. En l'absence de J. Martin, correspondant du Comité à Tournus, M. Augustin Thierry, secrétaire du Comité, donne lecture de la notice qu'il a consacrée aux *Objets d'art de l'Abbaye du Miroir.* Du passé prospère, presque glorieux, de cette ancienne abbaye cistercienne, il ne reste plus guère aujourd'hui que l'église réduite d'un tiers, les chapelles et les collatéraux ayant disparu, ainsi que les bâtiments monastiques. A l'intérieur de l'église, on voit encore quelques épitaphes et pierres tombales figurées, déjà signalées par M. Martin dans un précédent mémoire. Le seul objet d'art qui reste de l'abbaye est un siège abbatial contenant trois stalles dans le style de la Renaissance et qui paraît dater de la première moitié du XVIe siècle. En raison de la finesse de son ornementation, de ses sculptures et de son bon état de conservation, ce meuble méritait d'être signalé. C'est ce qu'a fait M. Martin, très complètement et avec beaucoup de soin.

La parole est ensuite donnée à M. G. Jeanton pour la lecture de son travail : *Les ateliers de sculpture et de taille de pierres de Tournus.* Les carrières des environs de Tournus, exploitées dès l'époque gallo-romaine, ont fait pendant longtemps de la petite cité bourguignonne un centre important de

l'industrie de la pierre et du bâtiment. Des ateliers de sculpture et d'appareillage, des tailleries s'y établirent en grand nombre qui furent très prospères et occupèrent beaucoup d'ouvriers. M. Jeanton retrace l'histoire de ces ateliers, de leur rôle, de la contribution qu'ils apportèrent à la construction des édifices, non seulement à Tournus, mais dans toute la région bourguignonne ou lyonnaise. La documentation de ce mémoire est soigneusement faite, puisée presque entièrement aux fonds notariaux. Quant au sujet lui-même, il est d'autant plus intéressant qu'il est pour ainsi dire absolument neuf.

Le vitrail de l'église de Sainte-Croix (Saône-et-Loire), tel est le titre de la note descriptive de M. Cordier, lue par M. Jeanton, en l'absence de son auteur. C'est la description d'un vitrail, véritable miniature sur verre, peinte en grisaille, coloriée avec des émaux et mesurant 30 centimètres sur 33. Cette œuvre d'art, qui provient d'un château voisin, fut transportée dans l'église en 1867, par les soins du marquis de Sainte-Croix. M. Cordier en fournit une description détaillée.

Séance du 8 juin. — Présidence de M. Henry Stein. M. Aug. Thierry, secrétaire, lit une étude de M. Emile Biais, d'Angoulême sur *Les peintures murales des églises de Torsac et Bouteville (Charente).* L'auteur décrit une fresque qui décore la voûte absidiale de l'église de Torsac (Charente). Cette œuvre n'est pas d'un grand art, mais elle date du XVe siècle et il paraît que de nombreuses causes d'altération ne tarderont pas à la faire disparaître ; il était donc intéressant d'en conserver le souvenir.

— M. Raimbault qui, à la mort de M. Numa-Coste, reçut en dépôt ses notes et ses documents, fournit dans un intéressant travail : *Notes et documents inédits sur les Beaux-Arts en Provence*, des renseignements sur un retable, aujourd'hui détruit, que Milan Ricci, secrétaire de la cour des comptes d'Aix, avait fait peindre dans l'église des Observantins et sur un autre retable peint par Ludovic Bréa en 1501, aux Arcs-sur-Argens.

Séance du 9 juin. — Présidence de M. Camille Enlart. L'ordre du jour appelle la communication de M. Engelhard : *Le Manoir de Formeville à Lisieux.* C'est une étude fort documentée sur la plus ancienne des maisons de bois qui sont l'une des curiosités de Lisieux. M. Engelhard croit y reconnaître les caractères distinctifs de l'architecture du XIIIe siècle, ce qui ferait du manoir qu'il étudie l'un des plus anciens spécimens de ce genre de constructions qui soient en France et même en Europe.

— La parole est ensuite donnée à M. Chrismant pour la lecture de son mémoire : *Le retable et le sépulcre de Domjulien (Vosges).* Ce travail fait connaître deux monuments intéressants et inédits, sans cependant qu'il soit possible d'affirmer avec certitude que les sculptures de Domjulien soient l'œuvre des Richier ou même de leur atelier. Au XIXe siècle, on a maçonné dans la façade de l'église trois statues qui semblent dater de la première moitié du XVIe siècle et un retable portant, avec le nom du curé Villemin Husson, la date de 1541. Ce retable figure la Crucifixion et les douze apôtres, sous des dais gothiques que couronnent un fronton et une corniche de la Renaissance.

Le sépulcre, de grandeur naturelle, occupe une misérable et étroite chapelle de cimetière : il est d'un style encore tout à fait gothique et un peu raide ; il semble dater du début du XVIe siècle. M. Chrismant le compare à celui de N.-D. de l'Epine, avec lequel il a, en effet, quelque analogie.

— Le travail de M. l'abbé Brune, membre non résident du Comité à Mont-sous-Vaudrey, est, cette année-ci, consacré à la *Renaissance en Franche-Comté de l'atelier dolois de sculpture ornementale.* L'auteur passe en revue les sculptures de la Renaissance qui subsistent à Gray, à Dôle et aux environs et dans lesquelles il reconnaît l'influence troyenne et bourguignonne, en particulier celle d'Hugues Sambin. Il décrit les œuvres certaines ou supposées de Pierre Arnoux, Antoine Le Rupt, Claude Arnoux, Denis et Hugues Le Rupt. Cette intéressante notice complète heureusement les renseignements publiés antérieurement sur les artistes franc-comtois.

— M. Plancouard, correspondant du Comité à Cléry-en-Vexin, lit la notice qu'il a consacrée à *l'Eglise de Marines (Seine-et-Oise).* Ce travail très développé mentionne les pièces d'archives qui permettent de fixer la date de la construction primitive du monument au XIIe siècle, et de sa reconstruction au XVIe. L'église édifiée au XIIe siècle, sous le vocable de Saint-Remy, dépendait d'un prieuré. C'est après sa ruine, due sans doute à la guerre de Cent ans, que fut entreprise cette reconstruction, dont la partie la plus importante est un porche. M. Plancouard le compare à celui qui existe encore à Evecquemont sur les hauteurs qui dominent la Seine.

Congrès archéologique de Reims. 78e session. (19-28 juin.) *19 juin.* — Le Congrès s'est ouvert le lundi 19 juin, à 10 heures du matin, sous la présidence de notre collaborateur M. Eugène Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'archéologie. Des discours ont été prononcés par MM. Rozey, président de l'Académie nationale de Reims, Héron de Villefosse, membre de l'Institut, représentant le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le vicomte de Ghellinck-Vaernewyck, représentant du gouvernement belge, Lefèvre-Pontalis et le Dr Langlet, maire de Reims.

L'après-midi a été réservé à la visite de la cathédrale et de l'archevêché. Après les renseignements historiques et techniques donnés par M. Lefèvre-

Pontalis, les membres du Congrès entendirent de savantes explications de M. Demaison sur l'iconographie des portails, de M. Simon sur les vitraux, et de M. Guiffrey sur les tapisseries tendues le long des murs de l'édifice.

La séance du soir, présidée par M. Héron de Villefosse, a été consacrée à des communications diverses. M. L. Régnier a tout d'abord démontré que le prétendu tombeau de Gabrielle d'Estrées, conservé à Laon, est en réalité celui de Marguerite de Mandelot. MM. Jadart, Schmit et le baron de Baye présentèrent ensuite diverses études. Enfin M. Lefèvre-Pontalis donna lecture des travaux de M. l'abbé Devigne, curé de la Ferté-Milon, sur les vitraux de son église, de M. Nicq-Doutreligne sur l'abbaye de Vaucelles, et de M. Cherrier sur les églises de Chevregny et de Trucy.

20 juin. — Excursion à Laon. Les congressistes ont été guidés par MM. Lefèvre-Pontalis et Lucien Broche, archiviste de l'Aisne, dans les visites de la cathédrale et de l'évêché, de Saint-Martin, de la porte d'Ardon, de la chapelle des Templiers, du musée et enfin de l'église de Vaux-sous-Laon. Le soir la municipalité de Reims a offert un champagne d'honneur à l'hôtel-de-ville.

21 juin. — Excursion à l'église collégiale, malheureusement en partie ruinée, du Mont-Notre-Dame, à celle de Lhuys et au château de Fère-en-Tardenois, dont M. Moreau-Nélaton a publié une histoire très documentée. L'après-midi, visite au château et aux églises de la Ferté-Milon. Celles-ci renferment, on le sait, des vitraux du XVIe siècle de la plus grande beauté.

A l'assemblée générale qui a eu lieu le soir, les membres de la Société française d'archéologie ont rendu hommage au dévouement inlassable de leur directeur qui, depuis dix ans, est à leur tête. Ils lui ont offert la reproduction en bronze de *l'Angelot du Lude* (on n'en avait apporté à Reims qu'une réduction) qui, on le sait, a quitté le sol français pour prendre place dans les collections de M. Pierpont-Morgan. M. Alfred Besnard, puis M. Vitry, ont pris la parole pour exprimer les sentiments de gratitude et d'affectueuse reconnaissance de tous les congressistes.

22 juin. — Visite de l'église de Courmelles, du château pittoresque de Septmonts et de Coucy. M. Lefèvre-Pontalis, qui prépare une grande monographie du château de Coucy, a donné des explications très détaillées sur ces ruines imposantes.

Parmi les communications faites à la séance du soir, nous indiquerons celles de M. Bosteau sur le vase à peintures de Susy, de M. Lefèvre-Pontalis sur les niches d'autel relativement fréquentes dans les églises du Soissonnais, de M. Blondiot sur l'église de Saint-Eugène (tympan du Jugement dernier du XIIIe siècle) et de M. Kalas sur le plan de Reims au IIIe siècle.

23 juin. — Le matin, visite de Saint-Remi de Reims, du musée lapidaire, à l'Hôtel-Dieu, et de Saint-Jacques. A Saint-Remi, M. Guiffrey a expliqué l'intérêt des fameuses tapisseries tendues dans le transept. L'après-midi, les congressistes se sont rendus à Saint-Thierry, à Hermonville et à Cauroy, où se trouvent des églises précédées de petits porches romans.

Le soir, les membres du Congrès ont offert un champagne d'honneur à la municipalité et aux personnalités de la ville. Des toasts très cordiaux ont été portés successivement par MM. Lefèvre-Pontalis et Jadart et le maire de Reims.

24 juin. — Journée consacrée entièrement à la ville de Soissons, avec une excursion à Vailly.

26 juin. — Le Congrès a visité la série des remarquables églises rurales qui forment comme une couronne autour de la ville de Laon, à savoir celles de Bruyères, Vorges, Presles, Nouvion-le-Vineux, Royaucourt, Chivy, Mons-en-Laonnois et Urcel. Cette journée a été une des plus instructives pour les congressistes. A Urcel (XIIe s.), on constate, par exemple, des traces de l'influence rhénane qui s'est fait sentir dans tout le Nord de la France et en Champagne.

27 juin. — Visite de l'abbaye de Longpont, propriété de M. le comte Henri de Montesquiou qui met tous ses soins à entretenir comme il convient les ruines qui ont été sauvées d'une destruction totale par sa famille. La dédicace de l'église abbatiale eut lieu le 24 octobre 1227, en présence de saint Louis et de Blanche de Castille.

Après avoir visité le château de Villers-Cotterets, bâti sous les règnes de François Ier et de Henri II par les frères Le Breton et dont l'escalier est le prototype de celui de Henri II, au Louvre, les congressistes se sont rendus à Braine, où l'église Saint-Yved présente un magnifique chœur du XIIe siècle, et à Bazoches.

A la séance du soir, présidée par M. Lefèvre-Pontalis, il a été donné lecture des médailles décernées aux lauréats dont les noms suivent :

Grandes médailles de vermeil : 1. Louis Demaison, archiviste de la ville de Reims : 2. Henri Jadart, bibliothécaire de la ville de Reims ; 3. Hugues Krafft, président de la Société des Amis du vieux Reims ; 4. Lucien Bégule, inspecteur divisionnaire, à Lyon ; 5. Paul Simon, peintre-verrier à Reims ; 6. Comte Henri de Montesquiou, à Longpont ; 7. Etienne Moreau-Nélaton, à Fère-en-Tardenois.

Médailles de vermeil : 1. L. Broche, archiviste de l'Aisne ; 2. L. Margotin, architecte à Reims ; 3. O. Vauvillé, à Pommiers (Aisne) ; 4. F. Blanchard, secrétaire de la Société archéologique de Soissons ; 5. Abel Lajoye, correspondant de l'Académie de Reims ; 6. Bosteau, maire de Cernay-les-Reims.

Médailles d'argent : 1. l'abbé Devigne, curé de la Ferté-Milon ; 2. Sainsaulieu, architecte à Reims ;

3. E. Kalas, architecte, conservateur des collections de la Société des Amis du vieux Reims ; 4. E. Auger, à Trigny (Marne) ; 5. C. Blondiot, à Orbais-l'Abbaye ; 6. Nicq-Doutreligne, architecte à Cambrai ; 7. Vicomte de Hennezel d'Ormois, secrétaire de la Société académique de Laon ; 8. Maurice Cherrier, à Chevregny ; 9. Baron Burthe d'Annelet, à Paris ; 10. Delvincourt, à Crécy-sur-Serre ; 11. Schmit, pharmacien à Châlons-sur-Marne ; 12. Gaston Ernest, architecte à Paris ; 13. Jules Jeunesseaux, élève-architecte à Reims ; 14. Jules Orblin, fouilleur du musée de Reims ; 15. S. Chatignoux, entrepreneur de la cathédrale de Reims ; 16. Crépaux, entrepreneur des Monuments historiques à Soissons ; 17. Thibault, entrepreneur de la cathédrale d'Angers, 18. Jules Déhu, chef de chantier à la cathédrale de Laon.

Médailles de bronze : 1. Rothier, photographe à Reims ; 2. Léon Doucet, ancien appareilleur à Reims ; 3. Martin, ancien appareilleur à Reims ; 4. Gustave Fontaine, appareilleur à Laon ; 5. Jules Carlier, cultivateur à Bray (Ardennes) ; 6. Lemoine, horticulteur à Châlons-sur-Marne ; 7. Noizet, gardien du musée de Laon.

27 juin. — La dernière excursion du Congrès a eu lieu à Notre-Dame de l'Epine, en majeure partie du XVe siècle, et à Châlons, où on a visité particulièrement en détail la cathédrale Saint-Etienne et Notre-Dame-en-Vaux. La journée s'est terminée par une réception très cordiale de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Marne. Ce fut la clôture du Congrès, qui, comme les précédents, a été marqué par d'intéressantes discussions et dont tout l'honneur revient à MM. Lefèvre-Pontalis, Jadart, Demaison et L. Broche, auteurs d'un excellent guide, accompagné de plans, et qui se sont prodigués en explications.

Le Congrès de 1912 se tiendra à Angoulême et à Saintes. On sait que la Saintonge et l'Angoumois sont particulièrement riches en monuments de l'époque romane.

Société des artistes français. *Salon de 1911. Architecture.* — L'œuvre capitale de cette exposition est sans contredit le travail de M. Henri Prost : Sainte Sophie de Constantinople et ses abords, au VIe siècle, qui comprend plusieurs grands plans aux différents étages, des élévations, des façades, des coupes sur les axes, des études très poussées des voûtes, coupoles et grands arcs, deux vues perspectives, l'une avec les toitures, l'autre, les toitures enlevées, laissant voir les voûtes ; enfin des relevés de détails : arcatures, bases, chapiteaux à feuillages et entrelacs, tailloirs ornés de mosaïques, frises ; le tout à grande échelle et dessiné avec une précision admirable ; quelques aquarelles montrant de jolis effets de lumière et de clair-obscur dans la basilique, enfin la restitution du baptistère, et celle de Sainte-Sophie, toute étincelante d'ors et de riches mosaïques, avant les périodes iconoclastes, dans toute sa splendeur et magnificence — restitution exécutée d'après la description du poème de Paul le Silentiaire récité devant Justinien, le jour de la consécraion du monument — viennent compléter très agréablement ce magnifique ensemble.

En dehors de ce très beau travail, nous n'aurons guère à signaler pour l'art chrétien du moyen âge à nos jours que quelques planches, quelquefois plus importantes par la surface qu'elles couvrent que par leur intérêt réel ; ce n'est pas en effet qu'il n'y ait un grand nombre de travaux relatifs à l'art chrétien, mais la plupart sont traités plus comme des tableaux que comme des relevés d'architecte, ce qui leur enlève un peu leur raison d'être dans un salon d'architecture proprement dite ; même d'ailleurs parmi les travaux qui sont de véritables relevés, beaucoup sont peu soignés, peu précis, accompagnés de plans pochés d'une manière uniforme, sans indication d'époques. Je signalerai cependant de bons dessins de l'autel de la chapelle du château de Chantilly, par M. Arnal, les grandes planches de M. Brandon, représentant l'état actuel et le projet de restauration de l'église paroissiale et collégiale de Saint-André de Chartres, travail considérable et bien présenté, mais manquant souvent de précision et fait un peu de pièces et de morceaux ; le très bon relevé de Saint-Père de Chartres, par M. Brunet, présentant une étude générale du monument, et une étude particulière (plan, coupes, élévations) d'une travée du XIe siècle et d'une du XIIIe ; ce même architecte a donné un projet d'exécution très soigné d'église pour Coulommiers.

Notons encore les études de l'église Sainte-Barbe du Pont-de-Buis par M. Chaussepied, les bons relevés par M. Chauvet de la peinture murale de la cathédrale de Saint-Dié : *le pape Léon IX, au retour du concile de Mayence, remettant une bulle à son frère Vuldrade, grand prévôt ;* les études de l'ancienne église cistercienne du Vignogoul, par M. Claparède, de la curieuse église de Mailly-le-Château, dont la façade est ornée d'une galerie à colonnade, par M. Corret, de la grande halle de l'abbaye de Pontigny, dont l'étage inférieur est couvert de voûtes d'ogives retombant sur de gros culots cisterciens et sur des piliers polygonaux, et l'étage supérieur de voûtes d'arêtes, par M. Danis ; de l'église de Marissel, par M. Dary ; plusieurs planches, où M. Henri Devérin a noté dans une série de relevés et croquis rapides, plans, coupes, élévations, détails, les églises de Benot, Saint-Jean de Fontenay-le-Comte, Olonne, La Chaize-Giraud, Maisonnais, Thouars, Saint-Martin-de-Sanxais, Chail, Le Cormenier, Vaussais, Clussais, Sainte-Soline, Saint-Génard, Usson, Sainte-Ouenne, Bécleuf, Ma-

rigny, Prahecq, Vivonne, Bonneuil-Matours ; un dessin à la plume du retable de l'église de Goussainville, par M. Froux ; un relevé avant l'incendie de la petite chapelle de Rocamadour-Camaret, par M. Gautier ; un autre des détails du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois ; d'excellentes reproductions des vitraux à personnages du chœur de la cathédrale d'Auch (XVIe siècle), par M. Lacoste ; quelques détails de l'aître Saint-Maclou à Rouen, par M. Laquerrière, et de la basilique de Saint-Quentin, par M. Lebègue ; le relevé de la façade de l'église de Clermont (Oise), par M. Langlart, enfin les aquarelles par M. Nicolas de l'église d'Ehillais, par M. Philippe, du porche méridional de la cathédrale de Chartres, par M. Roger, des stalles de la cathédrale d'Amiens, par M. Rutz, de l'intérieur de l'église d'Angicourt, jolie église de l'Oise qui attire chaque année les artistes et dont nous retrouvons des vues à chaque salon. Comme on peut le voir, bien des exposants de l'année dernière, et non des moindres, se sont abstenus d'exposer, et le fait est d'autant plus regrettable que les vides n'ont pas toujours été suffisamment comblés par les nouveaux arrivants.

Marcel AUBERT.

Aix (Bouches-du-Rhône). — On sait que la loi de séparation a donné l'archevêché à la ville l'Aix ; un musée d'antiquités chrétiennes vient d'y être installé. Les murs ont été recouverts de magnifiques tapisseries de Beauvais du XVIIIe siècle qui jusqu'en 1848 avaient été fâcheusement roulées dans les combles de l'édifice et qui, de ce fait, avaient beaucoup souffert. Recousues, entièrement dépliées et fixées sur des cadres, elles couvrent aujourd'hui 72 mètres. On y voit des épisodes de Bohémiens et surtout des scènes empruntées à l'histoire de Don Quichotte.

Amboise. — On a signalé il y a quelques mois l'acte de vandalisme qui a été commis à l'église Saint-Florentin d'Amboise, bâtie, comme on sait, sur l'ordre de Louis XI et dont le clocher est de style Renaissance. Un jour une pierre s'en détacha. La municipalité, radicale-socialiste, ne se soucia guère d'affecter les crédits nécessaires aux réparations. Un ouvrier fut mandé, monta au sommet de la tour et démolit à coups de marteau tous les vestiges de sculpture. Voilà comment la charmante ville d'Amboise, qui reçoit des milliers de touristes chaque année, respecte et entretient ses monuments !

Aube. — M. Maurice Barrès a dénoncé au Parlement l'état d'abandon où se trouvent, surtout depuis les lois nouvelles, beaucoup d'églises de villages ; un grand nombre d'écrivains et d'artistes se sont associés à son éloquente protestation. Si l'on veut savoir à quel point elle était justifiée, il suffira de lire dans le n° du 10 juin du *Correspondant* l'article de M. Max Doumic intitulé : *Nos églises en danger. I. Les églises de l'Aube* (7 pages).

M. Doumic, architecte diplômé par le gouvernement, ancien membre du Comité des édifices diocésains, a été chargé par le *Correspondant* de faire une enquête générale sur l'état des églises de France ; aujourd'hui il passe en revue 48 églises du diocèse de Troyes et signale que dans ce nombre il y en a trois récemment écroulées, quatre prêtes à tomber et fermées au public et quarante et une dont le délabrement est plus ou moins inquiétant. De ces 48 églises, aucune n'est classée, mais la plupart sont intéressantes et renferment des œuvres d'art ou des souvenirs.

Les églises de Vosnon, de Nogent-sur-Aube, de Laines-aux-Bois se sont écroulées par suite de l'abandon où elles se sont trouvées. Les deux premières renfermaient des vitraux de la Renaissance. Elles n'offrent plus que l'aspect de ruines lamentables.

A Saint-Germain, le clocher tombe en morceaux ; à Montgueux, l'abside ne paraît guère solide et le clocher s'est en partie effondré ; à Avreuil, il pleut dans l'intérieur de l'édifice. Ces accidents sont dus surtout à certains travaux malencontreux qui ont été exécutés à notre époque.

Pour certaines églises, les dangers courus résultent des conditions mauvaises dans lesquelles elles ont été construites. Il fallait pour remédier à cet état de choses des soins constants qui font à présent défaut. C'est ainsi qu'à l'Isle Aumont, à Saint-Lyé, à Villecerf, à Barberey, à Bouy-Luxembourg, à Dreupt-Saint-Besle, etc., de tels désordres se sont produits dans les voûtes ou dans les murs, qu'un danger imminent est à craindre.

M. Doumic termine son rapport par quelques remarques très judicieuses que nous sommes heureux de reproduire ici et qui sur bien des points sont en accord avec le rapport de M. Paul-Boncour sur le budget des Beaux-Arts (voy. *Revue*, 1911, p. 151-152).

« Si les églises dont il vient d'être question sont souvent très intéressantes, il n'en est aucune qui soit classée comme monument historique. Est-ce à dire que celles qui sont classées se trouvent hors de danger ? En principe et théoriquement, oui ; en réalité, la ruine de l'église Saint-Jean, à Troyes, a, tout récemment encore, démontré brutalement qu'il n'en est rien.

Dans le département de l'Aube on pourrait citer bien des églises classées et qui se trouvent menacées tout comme les autres d'une ruine plus ou moins prochaine. Ce sont, à Troyes même, outre cette église Saint-Jean, l'église Saint-Nizier, dont les belles verrières, assurément en mauvais état, sont tombées récemment sur la place ; à la porte de Troyes, la belle église Saint-André, dont le joli portail Renaissance se détache de la façade et me-

nace de s'écrouler, dont les voûtes laissent tomber des morceaux de pierre ; un peu plus loin, l'église d'Ervy, dont la toiture laisse passer la pluie au point de moisir les voûtes, dont la nef est encombrée d'un faux plafond interposé pour prévenir les accidents et dont certains arcs-boutants sont ruinés. C'est encore l'église de Vendeuvre et c'est l'église de Fouchères ; toutes deux ont besoin de réparations urgentes.

On dira que le service des Monuments historiques ne dispose pas d'un budget suffisant. Cela est vrai et il est fâcheux de constater chez nous à la fois le gaspillage des millions et la pénurie d'argent pour les dépenses utiles. Mais on peut trouver aussi que le budget des Beaux-Arts n'est pas toujours employé de la façon la plus judicieuse. En parcourant les expositions, on demeure souvent stupéfait de voir les œuvres, peintures ou sculptures, qui portent le cartel « acquis par l'Etat » ; si l'on faisait l'addition des sommes que représentent ces acquisitions, destinées à encombrer quelques musées de province où elles ne pourront que fausser le goût des visiteurs, on songerait avec tristesse qu'elles suffiraient chaque année à sauver de la ruine un, peut-être plusieurs beaux édifices anciens.

Les fonds dont dispose le service des Monuments historiques ne sont pas eux-mêmes employés de la façon la plus utile. Cela tient à l'organisation éminemment administrative de ce service.

En outre, *les dépenses véritablement utiles seraient les dépenses affectées à des travaux d'entretien et de petites réparations. On préfère généralement procéder à des travaux d'ensemble et un peu importants.* On négligera la remise en plomb d'une partie de vitrail ; peu à peu les morceaux tomberont ; et quand on se décidera à une réparation, ce sera une réfection. Que de vitraux classés on regarde aujourd'hui avec stupeur, en se demandant pourquoi ils sont classés ! Ils en sont arrivés à être entièrement neufs. Et il en est des édifices comme des vitraux.

C'est ce que, malheureusement, on constate partout aujourd'hui. La besogne utile est le prétexte qui justifie une administration, des fonctions, des fonctionnaires ; quant à l'accomplissement de la besogne elle-même, on ne s'en soucie guère. »

Chartres. — En restaurant la façade d'une maison située devant la cathédrale, on a découvert une suite d'arcades reposant sur de fines colonnettes et dont les tympans délicatement sculptés présentent un décor d'animaux ailés, de personnages (joueurs de dés, deux personnages luttant), de feuillages et de rinceaux. M. Albert Mayeux, architecte des Monuments historiques, pense que cette maison, située dans l'enclos de l'ancien cloître et faisant partie des demeures habitées autrefois par les chanoines, peut avoir été, en raison de sa richesse d'ornementation et surtout de la grande salle qui existait au premier étage, l'habitation d'un dignitaire important du chapitre et probablement du sous-chantre, chez lequel se faisaient les réunions, les adjudications et les ventes.

La décoration paraît faire remonter au milieu du XIIIe siècle cette maison, qui vient d'être classée par les Beaux-Arts et qui sera restaurée.

Lorsque les échafaudages seront enlevés, nous donnerons à nos lecteurs une vue d'ensemble et des détails de ce beau type d'architecture civile qui va être une des curiosités les plus remarquables de Chartres. Nous en publierons en outre une notice dans le prochain numéro.

Longeville (Haute-Marne). — La croix de cimetière, datant du XVe siècle, adossée à l'église de Longeville (Haute-Marne), est classée parmi les Monuments historiques.

Mans (Le). — Un touriste américain, de passage au Mans, ayant projeté d'acquérir, afin de le démolir et de le faire réédifier ensuite en Amérique, l'hôtel orné de sculptures que le médecin astrologue Jean de Lépine fit construire en 1520 dans la capitale du Maine, et dont le principal bas-relief représente Eve offrant la pomme à Adam, la municipalité du Mans, avertie, est intervenue, et la maison ne sera pas touchée.

Nantes. — Les fouilles entreprises par M. le chanoine Durville ont remis à jour aux environs de la porte Saint-Pierre le baptistère épiscopal qui avait été découvert en 1868, lors de l'agrandissement de la place Saint-Pierre, et qu'on avait dû enfouir sous le pavage de la cour. Ce baptistère remonte au moins au Xe siècle, à une époque où les néophytes recevaient encore le baptême par immersion. Peut-être même faut-il remonter au VIe siècle, jusqu'au temps de l'évêque Ennius (ou Emerius), qui fit construire la première église chrétienne de Nantes sur l'emplacement même où se succédèrent la cathédrale de Saint-Félix, celle d'Alain-Barbe-Torte et enfin la basilique actuelle. Le baptistère devait se trouver à quelque distance de l'église, comme il est de règle en pareil cas, car seuls les chrétiens pouvaient assister au service divin, et l'on ne devenait chrétien qu'après avoir reçu le baptême dans un bâtiment spécial réservé à cet usage. Mais, le 14 avril 1434, le duc Jean V posait la première pierre de la cathédrale actuelle : le deuxième contrefort vint buter contre le baptistère qui fut entamé, mais dont on respecta les lignes essentielles, et il est curieux de constater que les fonts baptismaux de la cathédrale se trouvent précisément dans la chapelle adossée à ce second contrefort. Plus tard, le baptistère fut englobé dans l'église Saint-Jean qui fut édifiée le long de la cathédrale et qui disparut au XVIIe siècle.

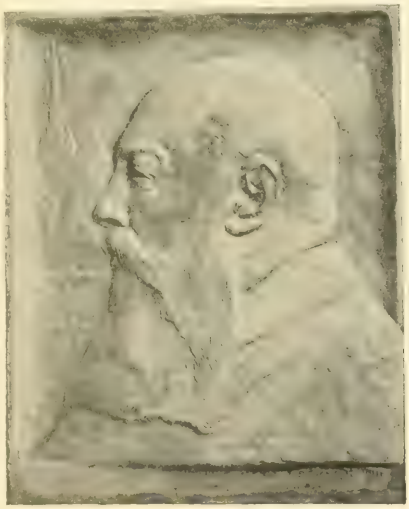
On vient d'annoncer qu'une nouvelle découverte très importante venait d'être faite grâce à notre collaborateur M. Léon Maître.

« Sous un repli de terrain qui lui avait paru anormal, des ouvriers ont retrouvé un second baptistère. Il est situé à 8 mètres environ du premier, dans la direction Nord-Est, à la hauteur du troisième contrefort de la cathédrale. Petit, mais fort bien conservé, il avait été complètement ignoré jusqu'à présent. Egalement englobé dans l'église Saint-Jean, il est d'une époque antérieure au premier, puisqu'il faut l'attribuer sans doute au IVe siècle : c'est dans sa vasque, très certainement, que les premiers néophytes chrétiens de la cité des Namnètes reçurent le baptême. L'intérieur de la cuve mesure 1m.60 de diamètre : elle est entièrement revêtue d'une couche de ciment rouge poli. On y descend par deux petits escaliers de trois marches, situés l'un en face de l'autre. Une moulure fort élégante entoure les escaliers. Les marches sont fort étroites : elles ont 15 centimètres de largeur sur 30 de hauteur et elles sont insérées dans un pan de 55 centimètres. A peine si, dans cet état de conservation remarquable, il faut regretter qu'un coin du baptistère ait été endommagé par le passage d'un égoût remontant au XVIIe siècle. » Cette découverte est d'un intérêt tout à fait exceptionnel et nous espérons que ces précieux vestiges seront conservés sur place.

— Nous avons déjà informé nos lecteurs que la porte Saint-Pierre, à Nantes, était menacée (*Revue*, p. 64). Les projets de démolition ne sont pas encore abandonnés par la municipalité. Du même coup disparaîtrait le charmant logis du XVe siècle construit par le chanoine Guillaume Guégin, argentier de la duchesse Anne de Bretagne, au-dessus de la porte elle-même. Déjà, sous prétexte de dégager la cathédrale, la municipalité a détruit l'évêché du XVIIIe siècle. A présent, elle médite de raser la porte Saint-Pierre et le logis de Guilaume Guégin. C'est vraiment inouï. On dit que le monument était autrefois classé ; il paraissait alors présenter quelque intérêt. Mais les idées ont changé sans doute. Ce qui ne change pas en tout cas, c'est l'incurie du service des Beaux-Arts.

— On vient de découvrir à Nantes, dans les réserves du musée des Beaux-Arts, où elle était restée oubliée, une *Mise au tombeau*, qui est un véritable chef-d'œuvre. Il s'agit d'une peinture à la détrempe de la fin du XVe siècle. Son auteur est inconnu. Peut-être le découvrira-t-on un jour dans un document d'archives. En tout cas, l'œuvre paraît pouvoir être attribuée, au dire de certains critiques, à l'école de Tours qui eut un si grand rayonnement ; mais l'influence des peintres du Nord s'y fait sentir et certains rapprochements avec les tableaux de Thierry Bouts et de Quentin Metsys semblent assez frappants.

Orbais (Marne). — *Monument Courajod.* Le projet que nous avions annoncé récemment a été réalisé le 25 juin dernier, grâce à l'empressement qu'ont mis à répondre de toutes parts à l'appel du Comité les anciens élèves, les admirateurs et les amis de Louis Courajod. Un médaillon modelé avec beaucoup d'intelligence par le sculpteur Henry Bouchard, que nous sommes heureux de reproduire ici, a restitué le profil du maître. Une inscription gravée sur une dalle de pierre de France, exécutée et mise en place sous la surveillance de M. Ch. Genuys, architecte des Monuments historiques, accompagne le médaillon et rappelle les titres du maître, ses séjours à Orbais et les premiers travaux qu'il consacra à l'église auprès de laquelle s'était écoulée sa jeunesse. Elle est ainsi conçue :



Louis Courajod,
1841-1896,
conservateur aux musées nationaux,
professeur à l'École du Louvre,
ses élèves, ses admirateurs, ses amis.

Historien de l'Art national,
il consacra ses premiers travaux
à l'église abbatiale d'Orbais,
auprès de laquelle s'écoula sa jeunesse.

Une cérémonie très simple, comme il convenait, a réuni à Orbais le dimanche 25 juin un certain

nombre d'amis de Courajod, avec les membres du Comité local. Une importante délégation de la Société française d'archéologie, qui tenait dans la région de Reims son congrès annuel, s'était jointe à eux. M. Blondiot a remis le monument à la municipalité, représentée par M. Charlot, conseiller général et maire d'Orbais, qui a remercié le Comité et rappelé les souvenirs laissés dans le pays par Courajod. MM. André Michel, Héron de Villefosse et Lefèvre-Pontalis ont pris ensuite la parole et ont évoqué avec émotion la figure du maître, son grand caractère, son sens artistique pénétrant, la fécondité et la largeur de son enseignement. Le discours de M. André Michel a été reproduit dans la *Chronique des Arts* du 1er juillet. Il le sera à nouveau, ainsi que les autres, dans une plaquette que le Comité compte faire imprimer et adresser aux souscripteurs.

Paris — *Eglises.* Il a été question, assez récemment, d'un projet de dégagement de l'église Saint-Séverin. On parle de démolir les maisons sordides de la rue de la Parcheminerie et de créer un square qui envelopperait l'édifice sur ses faces est et sud. Le projet qui, paraît-il, est à la veille de se réaliser, a pour but d'assainir et d'embellir un quartier et aussi de mettre en valeur un des joyaux de notre architecture gothique du XVe siècle.

— A propos de Saint-Julien-le-Pauvre et de son dégagement, on a proposé aussi plusieurs projets. Voici ce que nous lisions récemment : « On élèverait une école des arts décoratifs sur l'emplacement de l'ancien Hôtel-Dieu, et l'on pourrait imaginer une architecture se composant de deux ailes parallèles et d'une galerie bordant la rue Galande et passant derrière l'église. Cette conception architecturale n'est pas déplaisante. Sa réalisation permettrait la vue de Saint-Julien-le-Pauvre, du parvis Notre-Dame et des quais. Ce plan comporterait, en outre, la création d'un square sur les terrains compris entre les deux bâtiments de l'école et la galerie, réunissant les deux ailes. L'église Saint-Julien-le-Pauvre serait ainsi dans le square, au milieu de la verdure. »

Ne serait-il pas plus simple de ne rien édifier du tout sur l'emplacement du vieil Hôtel-Dieu et de se borner uniquement à encadrer Saint-Julien d'un square ? Mais il semble que l'Administration soit de plus en plus hostile aux espaces libres et verdoyants, tant réclamés du public et des artistes.

Et puis, il faut faire plaisir aux architectes ! Voilà certes pour eux une belle occasion d'élever dans un des plus jolis endroits de Paris, à côté de Notre-Dame, une grande bâtisse où leur fantaisie pourra se donner libre cours !

Hôtel de Sens. — Le Conseil municipal a décidé récemment l'acquisition de l'Hôtel des archevêques de Sens, qui est un des rares édifices civils du moyen âge subsistant encore dans la capitale et qui fut construit par l'archevêque Tristan de Salazar (1474-1513). On a déjà parlé de transformer l'hôtel en un musée analogue à celui de Cluny. D'autres ont dit qu'il abriterait les prud'hommes qui vont déménager et quitter les locaux qu'ils occupent au Tribunal de Commerce. L'essentiel, pour le moment, et qu'il est définitivement sauvé.

Musée du Louvre. — Parmi les œuvres de peinture entrées récemment au musée, nous signalerons : l'*Inspiration du poète*, par Nicolas Poussin, admirable toile achetée en Angleterre et provenant de la collection Hope ; *le Bain turc*, d'Ingres, offert par les Amis du Louvre ; les portraits de *la Mère Angélique Arnaud* et du *duc de Roannez*, par Philippe de Champaigne ; une *Madone* entre deux saints, de Nericcio di Bartolommeo, don de notre collaborateur M. R. Koechlin. De ce maître siennois, abondamment représenté à la galerie de sa ville natale, le Louvre ne possédait rien jusqu'ici.

Parmi les achats du Musée, il faut signaler deux magnifiques panneaux de Barthélémy Bruyn, le peintre colonais, *Donateurs et donatrices*, assemblés dans une pièce lambrissée, dont la couleur et la lumière sont d'un effet exquis ; un beau portrait d'homme par Jan de Bray, le peintre de Harlem, dont *les Régents et les Régentes*, au musée de cette ville, soutiennent le voisinage des tableaux de Franz Hals ; un portrait de fillette par Cranach le Vieux et, par le même artiste, des dessins d'animaux.

— M. Pierpont Morgan, avec sa libéralité coutumière, a fait don de deux plaques d'émaux byzantins cloisonnés sur or (figure de *saint Démétrius* en un médaillon rond et plaque ornementale), détachés de la précieuse série de la collection Zwenigorodskoi, dont M. Pierpont-Morgan s'est récemment rendu acquéreur. Les deux émaux sont exposés parmi les plus précieux joyaux de la galerie d'Apollon. On peut les attribuer au XIe ou au XIIe siècle, et non, comme on l'a prétendu au IXe ou Xe.

Poitiers. — La Société des Antiquaires de l'Ouest a pris l'initiative d'élever à la mémoire du R. P. de La Croix, l'illustre archéologue récemment décédé, un monument près de Poitiers, en face de l'Hypogée Martyrium des Dunes, monument unique découvert par l'érudit jésuite, à l'endroit même où celui-ci, pendant de longues années, avait désiré placer sa propre sépulture. Un sculpteur poitevin, ancien prix de Rome, M. Octobre, a offert son concours pour l'exécution du buste du R. P. de La Croix.

Sarrancolin (Hautes-Pyrénées). — Un nouveau vol a été accompli le 30 juin dans l'église de Sarran-

colin. Une magnifique châsse du XIIIe siècle, de travail limousin, qui avait figuré en 1900 à l'Exposition du Petit-Palais, a disparu. Ce reliquaire se composait d'une caisse en chêne revêtue de plaques de cuivre dorées et émaillées. Il était décoré de quatorze statuettes en relief, en cuivre repoussé.

En 1898, un amateur en offrit 35,000 francs, et il proposait d'en laisser une reproduction à l'église. La fabrique en avait consenti la vente et le conseil municipal l'avait approuvée, quand, sur l'intervention du préfet de Tarbes, le ministre, par un arrêté du 16 octobre 1899, classa la châsse au nombre des monuments historiques.

Celle-ci était placée dans une niche spéciale, à droite du maître-autel. Le voleur pénétra, croit-on, de nuit, en fracturant la portl de l'église, et emporta le précieux reliquaire.

— On a appris le 11 juillet que la châsse avait été retrouvée dans la rivière la Neste, à 800 mètres en aval de Sarrancolin. Malheureusement une grande partie de ce qui avait de l'intérêt et de la valeur a été enlevée. Il ne reste rien de la face principale qui était revêtue d'une plaque de cuivre avec émaux champlevés dessinant des rinceaux très riches et sur laquelle avaient été appliquées des statuettes en relief. On a fait disparaître aussi le pignon gauche qui était émaillé et sur lequel était représenté un saint Paul.

Soudeilles. — Le chef reliquaire de saint Martin, de Soudeilles, a été déposé dans une des vitrines de la galerie d'Apollon, au musée du Louvre. Il est évident que c'est bien l'original même, identifié d'après les photographies prises en 1893 (quand il fut classé) et en 1900, que M. Pierpont Morgan avait acquis, avec une bonne foi absolue d'un des plus grands antiquaires de Londres, et que d'un élan généreux il a remis à l'Etat français.

Troyes. — La tour de l'église Saint-Jean, du XIVe siècle, s'est écroulée le 24 mai, entraînant la ruine d'une partie de l'édifice. Le désastre aurait pu être évité. Saint-Jean compte en effet parmi les Monuments historiques, et il suffisait d'un peu de prévoyance de la part de l'Administration pour empêcher la municipalité d'entreprendre certains travaux de dégagement ou d'exiger au moins d'elle de prendre les précautions les plus indispensables. On avait depuis longtemps signalé à la municipalité de Troyes le danger que présentaient les travaux d'élargissement de la rue Mignard, et particulièrement la démolition de la maison adossée à la vieille tour de l'église Saint-Jean.

M. André Hallays disait, l'an dernier, avec juste raison : « La municipalité de Troyes rêve de détruire petit à petit toutes les maisons qui flanquent la vieille église. Lorsqu'elle y sera parvenue, Saint-Jean dégringolera, et ce sera un beau jour pour la municipalité de Troyes. »

La partie supérieure de la tour est tombée sur la toiture d'une maison, qui s'est écrasée sous l'énorme poids du chêneau carré du beffroi. Les deux cloches, dont une datée de 1524 et pesant 9,000 livres, ont été retrouvées dans le grenier.

A qui attribuer la responsabilité de ce désastre ? Une enquête est naturellement ouverte. Elle sera très longue. En tout cas, il est curieux de noter que le maire, devant les accusations formulées contre la municipalité, a protesté en ces termes : « L'administration des Beaux-Arts aurait déclaré que M. Louzier, architecte en chef des Monuments historiques, avait depuis longtemps signalé à la municipalité de Troyes le danger que présentaient les travaux d'élargissement de la rue Mignard et particulièrement la démolition de la maison en question.

Je me contenterai de dire que cette affirmation est tendancieuse. L'église Saint-Jean est un monument classé, dont l'entretien incombe entièrement à l'Administration des Beaux-Arts.

Sans vouloir remonter à une époque antérieure, je signalerai que ladite Administration a été avertie avant la démolition de cette maison, du danger que présentait la formation de crevasses récentes venant s'ajouter aux anciennes, dans les murs du clocher.

Non seulement elle n'a pris personnellement aucune mesure, mais *lundi dernier*, lorsque M. Louzier s'est rendu sur place et a visité la maison en cours de démolition depuis le matin seulement, ainsi que le clocher, il ne paraît pas avoir soupçonné l'imminence du danger, bien qu'il eût vu l'état du mur du clocher, mis à nu à son intention.

Mercredi, à 1 h. 20 du matin, l'angle du clocher situé entre les crevasses s'écroulait, entraînant la maison ; à 3 h. 55, le reste du clocher s'effondrait totalement à son tour. »

Nous tenons à citer cette lettre, pour montrer que l'Administration des Beaux-Arts n'a pas fait son devoir. Ce n'est pas d'ailleurs pour conclure que la municipalité n'a aucun tort, car elle a été avertie du péril par des gens de bon sens, à l'égard desquels les techniciens ont professé, comme toujours, un superbe mépris.

L'Illustration du 3 juin 1911 a donné une curieuse vue de la tour, après son écroulement.

A. Boinet.

ALLEMAGNE

Berlin. *Musée de l'empereur Frédéric.* Le professeur Haupt a fait l'acquisition en Espagne, pour le musée de Berlin, de sept fragments d'architecture d'origine wisigothique, qui ont été découverts à Mérida et à Séville. Leur valeur en est d'autant plus considérable pour Berlin que, en dehors de l'Espagne, on a rarement l'occasion d'étudier d'après les originaux des œuvres de ce genre. La plus importante est un linteau de porte richement décoré, d'un mètre de large, datant de la fin de la domination des Wisigoths. Il provient du couvent des anciens chevaliers de Santiago à Mérida, où sont renfermés un grand nombre de fragments wisigothiques. Une grande brique de Séville présente en relief le monogramme du Christ, figuré suivant les modèles antiques.

— Le Cabinet des Estampes est en train d'organiser une exposition qui doit mettre sous les yeux du public l'histoire du développement de la lithographie française. On pourra en suivre l'évolution depuis les premiers essais du baron Vivant Denon faits dans les ateliers de Senefelder à Münich, vers 1800, jusqu'à l'époque actuelle. Une suite de noms illustres, tels que Daumier, Gavarni, Puvis de Chavannes, Fantin-Latour, Carrière, Forain, Renoir, Manet, conduira jusqu'à Toulouse-Lautrec, qui a donné à cette technique la grâce la plus parfaite et a laissé peut-être ses créations les plus importantes dans le domaine de la lithographie.

LE GREC, SAINT ANDRÉ. Collection von Nemes, Budapest.

Dresde. — Sous l'impulsion du nouveau directeur, une vie nouvelle a été donnée à la galerie de Dresde, où l'on n'espérait plus voir de changement. M. Hans Posse n'a pas suivi inutilement les leçons de W. Bode : à peine installé, il a manifesté son désir de faire des remaniements importants. Son premier acte le plus important a été l'installation d'une salle consacrée à Rembrandt. Si beau et si imposant que soit l'édifice bâti par Semper, il a bien fallu, toutefois, avec le temps, en reconnaître les imperfections ; celles-ci provenaient en partie de l'accroissement naturel de la collection, en partie aussi des conditions d'éclairage fort défectueuses dès le début, défauts qui s'opposent à tout arrangement convenable des œuvres d'art. Afin de bien mettre en évidence chaque tableau séparément, il fallut tout d'abord abaisser le jour qui venait d'en haut et qui dans toutes les anciennes galeries, pénètre à une trop grande hauteur. On a corrigé ce défaut en faisant descendre plus bas la voûte du plafond, ce qui donna en outre une plus grande surface pour la lumière. Enfin, pour accroître l'intensité de lumière, on a utilisé du verre « Luxfer ». Après avoir ainsi pourvu à un éclairage favorable dans la mesure du possible, il fallut préparer la place nécessaire pour disposer les tableaux à une distance convenable les uns des autres et ne pas surcharger la salle. L'ancienne salle de Rembrandt renfermait 71 tableaux ; dans le même espace on en a disposé seulement 47. Cette transformation a pu être possible par ce fait qu'un certain nombre de grandes toiles décoratives ont été exposées dans la Stiegenhaus où elles ont toute leur raison d'être et où elles peuvent être examinées pour elles-mêmes dans les meilleures conditions possibles. Restait à remplacer la tapisserie stéréotype d'un rouge sombre par une étoffe appropriée comme couleur et com-

GALERIE ROYALE DE DRESDE. — SALLE REMBRANDT, avant et après le remaniement.

position. On a choisi à cet effet une grosse étoffe d'un vert foncé qui, en comparaison du coloris très chaud de la peinture hollandaise, aurait pu être d'un ton plus frais, mais dont l'effet est très heureux et repose la vue. Le visiteur peut maintenant examiner à son aise chaque œuvre une à une, sans être gêné par une partie du tableau voisin. Les murailles et la salle sont dans l'ensemble d'un effet très harmonieux. (Voy. nos deux figures.)

Apporter des changements dans une galerie sur laquelle, si j'ose m'exprimer ainsi, le monde entier a les regards fixés, c'était là une tâche fort belle, mais aussi pleine d'écueils. L'innovation que le directeur Posse vient de tenter a brillamment réussi. Nous souhaitons que ses projets soient entièrement approuvés et qu'il soit encouragé dans l'exécution de ses plans futurs [1].

Hambourg. — La municipalité de Hambourg a accordé un crédit de 2.300.000 marks pour l'agrandissement du musée.

Münich. — On a longtemps hésité en Bavière à concentrer dans une même main les directions des différentes galeries de l'Etat. L'ancien directeur de la Pinacothèque von Reber était bien chargé en principe de la direction des diverses galeries annexes de Bavière, mais jamais il n'avait usé de ses pouvoirs dans toute leur étendue véritable. Depuis que M. von Tschudi est devenu directeur général, il a rencontré d'assez grandes résistances pour faire usage de son autorité et pour aménager d'une façon rationnelle les œuvres d'art qu'il avait à sa disposition. Le transfert d'un tableau des galeries annexes dans la capitale de la Bavière soulevait chaque fois de violentes protestations. D'une main sûre, sans se soucier du bruit fait autour de lui, il a presque entièrement réalisé son programme aujourd'hui.

LE GRECO. SAINT LOUIS DE GONZAGUE. Collection von Nemes, Budapest.

Toute œuvre importante, à ses yeux, pour la collection principale, a été réunie à la Pinacothèque ; d'un autre côté, les tableaux qui appartiennent à une école locale, ont été replacés dans leur lieu d'origine. M. von Tschudi poursuit son but d'une manière inlassable. Le visiteur qui a parcouru la Pinacothèque se souvient d'avoir vu dans les premières salles nombre de portraits des membres de la famille régnante de Bavière. Ces tableaux vont être dirigés sur la Stiegenhaus et à leur place on groupera toute une série de retables reconstitués, dont les différentes parties étaient jusqu'ici disséminées dans la contrée. Cette manière d'assembler et d'exposer n'est certes pas faite pour la commodité de l'historien d'art; elle a bien plutôt pour but de rendre aux œuvres d'art, jadis brusquement séparées les unes des autres, mais offrant quelques ressemblances, leur état primitif, et de mettre en lumière les tendances et les aspirations de l'artiste dans l'ensemble de son œuvre.

Non content d'opérer ces changements d'une façon si heureuse avec les œuvres qu'il avait sous la main, M. von Tschudi s'est aussi efforcé de faire l'acquisition, dans la mesure du possible, de nouvelles richesses pour sa galerie, ou du moins, d'en recevoir un certain nombre à titre de prêt. C'est ainsi que la collection Carstanjen, est actuellement exposée à la Pinacothèque et récemment on a réussi à obtenir pour une durée de six mois une partie de la fameuse collection appartenant au con-

1. Nous devons à l'obligeance de M. Hans Posse l'autorisation de reproduire deux vues de la salle Rembrandt avant et après les transformations.

seiller royal M. von Nemes à Budapest. La galerie Nemes est surtout connue par des œuvres remarquables du Greco qui appartiennent aux trois manières du maître et qui donnent ainsi un aperçu de l'évolution de son talent. Il a été envoyé une *sainte Madeleine*, de la première période espagnole de l'artiste ; un *Christ portant la Croix* et une *Sainte-Famille* qui correspondent à la seconde ; quant à la troisième, elle est représentée par une *Conception de la Vierge*, un *saint André* (fig.), un *saint Louis de Gonzague* (fig.), prêtant serment comme membre de la Congrégation des Jésuites (1584), et un *Christ au Jardin des Oliviers*. Ajoutez à cela le remarquable portrait du grand Inquisiteur *Don Fernando Niño de Guevara*.

A côté de ces œuvres, la collection possède des tableaux de Goya, Rembrandt, Hals et d'autres, appartenant aux écoles allemandes, italiennes et hollandaises.

Un catalogue de cette collection rédigé par le Dr Meyer, attaché à la Pinacothèque, avec une préface du directeur, M. von Tschudi, fournit d'une manière excellente et précise toutes les indications scientifiques voulues, et de plus, il contient des reproductions de tous les tableaux exposés en ce moment [1].

— Parmi les nouvelles acquisitions, on va exposer à la Pinacothèque cinq œuvres capitales de Fr. Goya, dont nous parlerons prochainement.

Rectification. — Au sujet des remarques que nous avons faites dans le dernier numéro à propos de l'Annonciation de Conrad Witz (p. 235), nous tenons à rectifier une erreur, due à une inadvertance du traducteur. Voici ce qu'il faut lire : « On a toujours considéré Witz comme soumis à l'influence artistique de l'école flamande ; dans ce tableau récemment découvert, Witz se présente comme un artiste qui veut témoigner d'une conception artistique propre. Si on compare les scènes de l'Annonciation qui ont été peintes dans les Flandres, par les Van Eyck, Rogier van der Weyden et le maître de Flémalle, avec celle que nous reproduisons ici, on est étonné de rencontrer quelque chose qui est totalement différent de tout le reste. Pas un seul trait ne rappelle les œuvres des trois grands maîtres de la première Renaissance flamande. Le caractère propre du tableau de Witz réside avant tout dans l'art de traiter l'espace. Quoique l'artiste n'ait pas connu les lois de la perspective, il a représenté ici un intérieur qui par l'unité et la vigueur de l'exécution dépasse tous ceux des peintres flamands. L'œuvre doit dater de 1440 environ. »

V. Wallerstein.

1. Nous devons les renseignements que nous donnons ici, ainsi que les reproductions, à l'amabilité du Dr Meyer, auquel nous exprimons nos sincères remerciements.

BELGIQUE.

Académie Royale d'Archéologie de Belgique. *Séance du 11 juin 1911.* Le R. P. Van den Gheyn S. J., conservateur en chef de la bibliothèque royale, a décrit l'*Album Amicorum* d'Otto Venius, que publieront incessamment les « Bibliophiles belges ». Le manuscrit, après avoir passé dans les bibliothèques Van der Sanden, d'Oultremont et Ferd. Geelhand, est entré dans le riche dépôt de la bibliothèque royale. Il a été composé pendant les années 1575 à 1585 ; outre son texte, d'un grand intérêt, il renferme des blasons, des compositions peintes, et parmi celles-ci, le portrait d'Otto Venius, exécuté par lui-même. Cet album, dont l'importance est considérable au point de vue de l'histoire des humanistes, a autrefois été publié d'une façon fort défectueuse par un historien anversois. La nouvelle publication qui va en être faite, en fournira une version scrupuleusement exacte, enrichie de nombreuses reproductions.

— M. Heins décrit un coin pittoresque du Vieux-Gand, la chambre construite au sommet de la tour de la « Zikkel », ancien refuge de l'abbaye d'Eenaeme.

— M. de Béhault de Dornon s'occupe de l'ornementation du plafond de la salle d'honneur du château de Horst, à Rhodes-Saint-Pierre.

— M. Fern. Donnet, secrétaire, fait connaître, d'après des descriptions anciennes et des dessins de l'époque, une série de vitraux héraldiques datant des XVIe et XVIIe siècles. Ils ornaient autrefois les fenêtres d'églises ou de couvents à Anvers, à Louvain, ailleurs encore ; leur souvenir était entièrement perdu. La plupart d'entre eux furent exécutés par le peintre Jean de Loose d'Anvers et par Jean de Caumont de Louvain. M. Donnet, à cette occasion, a reconstitué la biographie d'un artiste anversois, Peeter Moys, qui fut doyen de la gilde Saint-Luc pendant les premières années du XVIe siècle et en relations intimes avec le grand peintre Quinten Massys.

La IIe livraison du Tome III de la VIe série des Mémoires de l'Académie renferme une importante étude due à M. le chanoine J. E. Jansen ; le savant écrivain, s'occupant de la peinture à l'abbaye de Parc (près Louvain), dresse un catalogue historique et descriptif des tableaux dudit mo-

nastère. L'auteur a relevé avec soin les restes de fresques, les manuscrits enluminés conservés à l'abbaye ou dispersés dans les bibliothèques belges ou étrangères, les verrières détruites ou vendues ; mais l'objet principal de son étude concerne les tableaux de chevalet fort nombreux à Parc ; les notices sont dressées avec méthode, mais peut-être pourrait-on discuter quelques attributions.

M. Henry Hymans publie une note au sujet du tableau de la Confrérie de Notre-Dame du Rosaire peint par Van Dyck et conservé à Palerme. Signalée par le Dr Bredius et par M. Max Room, l'œuvre est une des plus grandioses pages religieuses sorties du pinceau du maître ; elle n'a pas cessé d'occuper la même place sur l'autel de la confrérie du Rosaire ; c'était en réalité un ex-voto commandé à Van Dyck pendant son séjour en Sicile, à l'occasion de la peste qui décimait les populations siciliennes. D'une note extraite des archives de la Confrérie, il résulte que le tableau, commandé par Ant. della Torre, fut peint à Gênes.

M. G. Hulin s'occupant de la date de quelques œuvres du *Maître de Flémalle*, rappelle qu'en 1902 il avait proposé de reconnaître sous ce nom, Jacques Daret, qui fut le condisciple de Roger van der Weyden dans l'atelier de Robert Campin, Cette opinion doit être rectifiée en ce sens que le maître de Flémalle s'identifie avec Robert Campin, contemporain des Van Eyck et des frères Limbourg.

Commissions royales d'art et d'archéologie. *Bulletin*.

— M. Fernand Donnet publie une étude au sujet de *l'architecte de l'église des Jésuites à Anvers*. Le problème est complexe ; après en avoir exposé les éléments, l'auteur conclut que c'est au Père Scribanus (1561-1629) qu'il faut attribuer l'idée première de la construction de la nouvelle église des Jésuites ; il en a préconisé et ordonné l'exécution. Le Père d'Aquilon († 1617) a tracé les divers plans qui n'ont pas été agréés ; probablement a-t-il établi les bases du projet définitif que la mort l'a empêché de terminer. Le travail a été repris, remanié et reconstitué par le frère Huyssens qui est réellement l'architecte de l'église ; Rubens lui a prodigué ses conseils pour certaines parties de l'œuvre ; il a pris une part prépondérante à la conception du décor et de la partie ornementale de l'église.

L'auteur regrette qu'une restauration malheureuse ait abîmé la belle façade de l'église Saint-Charles (c'est le nom actuel de l'ancienne église des Jésuites). Il taxe de vandalisme le travail qui a supprimé les statues, retaillé saillies, chapiteaux, socles, cordons, corniches, bref toute l'ornementation.

Société d'archéologie de Bruxelles. *Annales*. Dans les livraisons III et IV de 1910, M. Georges Macoir étudie la *Bardiche*, fer de hache d'armes du Musée de la porte de Hal.

— M. le baron de Loë publie le rapport sur les recherches et les fouilles exécutées par la Société pendant l'exercice 1909.

— M. G. Des Marez complète ses études sur *les sceaux des corporations bruxelloises*, à ses yeux, il est prouvé que si ces corporations n'avaient pas la faculté de se servir d'un *sigillum authenticum*, elles avaient au moins le droit d'avoir un *sigillum privatum*, dont elles se servaient dans leurs relations privées et qui n'engageait pas plus qu'une simple signature ; l'auteur s'occupe successivement des sceaux des barbiers-chirurgiens, des boulangers, des bouchers, des merciers, des Quatre Couronnés (tailleurs de pierres, sculpteurs, maçons, ardoisiers).

— La 1re livraison de 1911 est consacrée à une savante étude de M. l'abbé Lemaire, professeur à l'Université de Louvain sur *l'Origine de la basilique latine*. Le savant auteur constate que ce type architectural, peu goûté en Orient, s'imposa à l'Occident et devint le modèle par excellence de l'église chrétienne, modifié, élargi, développé suivant les pays et les époques et trouvant son expression la plus parfaite dans la cathédrale gothique ; la basilique latine occupe dans l'archéologie, une place inégalée par aucun autre type architectural. Quels sont ces caractères ? Comment s'est faite son évolution ? Quelle est son origine ? Telles sont les questions que pose M. Lemaire. Il s'efforce de les résoudre avec méthode, clarté et une abondante documentation, dans une suite de cinq chapitres. Il étudie tout d'abord les caractères de la basilique latine à son début, au IVe siècle ; ce sont la surélévation de la nef centrale, la couverture en charpente apparente à l'exclusion de toute voûte en pierre, deux rangées de colonnes supportant une architrave ou des arcades, un transept moins large parfois que la nef centrale, mais aussi élevé que celle-ci, une abside sans fenêtre et voûtée en cul-de-four sous un toit semi-conique. Pour les églises de petite dimension, le transept fait souvent défaut et l'abside principale est flanquée de deux absidioles. Peu décorée à l'extérieur la basilique latine du IVe siècle est sans élégance, faite de matériaux ordinaires ; la décoration intérieure est faite de marbre, de métal précieux, voire de mosaïques ou parfois de fresques ; pas ou presque pas de sculptures.

Après l'édit de Milan, le type ne se développe plus ; il se simplifie ; il faut donc chercher son origine à une époque antérieure ; car une forme aussi compliquée n'a pu être conçue d'un jet par un artiste ; le type de la basilique latine n'a pas été créé au IVe siècle. Quand et comment s'est-il formé ?

L'auteur passe en revue les principales théories

émises et les analyse sommairement, tout en discutant les questions qui font encore l'objet de débats entre érudits. Deux causes ont défavorablement influencé les recherches à ce sujet : d'une part la disparition complète des églises antérieures au IVe siècle, de l'autre une erreur de principe qui consistait à vouloir séparer radicalement l'architecture chrétienne de l'architecture romaine. Les basiliques chrétiennes ne sont pas les premiers monuments de l'art chrétien, mais bien les monuments les plus importants de la période de décadence de l'architecture romaine. L'auteur tente l'esquisse d'une solution nouvelle ; il pose à cet effet la question suivante :

1° Y eut-il des églises chrétiennes proprement dites avant la persécution de Dioclétien ?

2° Dans l'affirmative, quelles étaient leurs dispositions ?

3° Y a-t-il entre ces dispositions et celles des basiliques latines du IVe siècle une analogie suffisante pour permettre de conclure à une filiation ?

Les considérations émises par M. Lemaire présentent le plus vif intérêt ; nous ne pouvons les résumer parce que la matière est trop vaste ; bornons-nous à reproduire sa conclusion : non seulement la basilique latine, dans sa forme générale, *peut* procéder de l'ensemble de la maison romaine à péristyle ; mais cette filiation *s'impose à toute évidence, à l'exclusion de toute autre.* En abordant l'étude de ce problème capital pour l'histoire de l'architecture religieuse en Occident, M. Lemaire déclare qu'il a voulu, non pas faire œuvre nouvelle, mais réunir un nombre plus grand de documents et de preuves, en vue de confirmer les écrits des maîtres de l'archéologie chrétienne.

Cette étude mérite l'attention des érudits ; elle honore hautement son auteur.

Cercle archéologique et historique d'Audenarde. — La 3e livraison du 3e volume des Annales contient une note au sujet des dessins, études et croquis faits par Pierre Norbert Van Reysschoot pour les peintures en grisaille qui décorent le chœur de l'église cathédrale Saint-Bavon à Gand. Un heureux hasard les a fait découvrir et échoir aux mains d'un jeune artiste. M. Felix décrit très sommairement les 14 dessins ; une note manuscrite découverte près de ceux-ci fait connaître l'indication sommaire des sujets, les dimensions et le canon adopté, ainsi que la liste des donateurs ; quatre dessins reproduits sont joints à la note de M. Felix.

M. le Vte de Ghellinck-Vaernewijck a eu l'heureuse fortune de mettre la main sur un vieux carnet jauni contenant de nombreuses notes dues à la plume d'un érudit du commencement du XVIIe siècle, Nicolas de Schietere venu à Audenarde, pour y recueillir des indications sur ses ancêtres.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. *Séance du 15 mars 1911.* — M. Hubert Coppieters-Stochove étudie quelques types d'écriture de la chancellerie comtale sous le règne de Baudouin VIII et Baudouin IX. — M. P. Verhaegen s'occupe des problèmes que soulève l'esthétique urbaine, à propos des abords du pont Saint-Michel à Gand.

Séance du 19 avril 1911. — M. le chanoine Van den Gheyn, président, a confirmé par une étude très fouillée l'origine gantoise du retable de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck ; il a réfuté les arguments invoqués par MM. Six et de Fourcaud pour établir que le comte Guillaume de Hollande, et non le gantois Josse Vydt, avait commandé à Hubert Van Eyck le célèbre polyptyque de la cathédrale de Gand ; l'auteur analyse également un article de M. Salomon Reinach, paru dans la *Revue Archéologique* (t. XVI, nov.-déc. 1910), au sujet de Jean VI Paléologue et Hubert Van Eyck ; rien n'y vient contredire la tradition chère aux archéologues gantois.

— M. Heins a entretenu l'assemblée de ses intéressantes recherches sur le Gand souterrain : il a exploré au point de vue archéologique nos cryptes et nos caves, tandis que son crayon habile notait leurs beautés architecturales et sculpturales. M. Heins, qui exposait et commentait au cours de sa communication de nombreux dessins et croquis, avait joint à ces documents un plan de Gand indiquant l'emplacement exact des caves décrites.

Séance du 17 mai 1911. — M. Fris a entretenu l'assemblée du pensionnaire de Gand, Gilles Van Brecht, qui, pour faire pièce à Jean Sans Peur, duc de Bourgogne, eut l'intention de paralyser l'action de ce prince contre Charles VI de France et les Armagnacs, mais fut assassiné par son ordre en juillet 1414.

— M. Victor van der Haeghen résume les travaux de la commission spéciale qui étudia pendant cinq ans le projet de réfection du campanile du beffroi de Gand. Diverses solutions furent préconisées successivement ; la difficulté résultait du fait que jamais la tour n'avait été achevée et que le placement d'un campanile en fer, vers le milieu du XIXe siècle, avait détérioré la partie supérieure de la construction en pierre.

Un examen approfondi de la tour fournit à M. l'architecte Valentin Vaerwyck les indications vainement cherchées depuis longtemps ; il dressa un plan de réfection du campanile qu'adoptèrent à l'unanimité tous les membres de la commission spéciale. Les autorités compétentes ont ratifié ce jugement : le travail de démolition du campanile en fer est adjugé ; dans quelques mois, la tour sera complétée, puis couronnée d'une flèche ; cet im-

portant travail sera achevé pour l'Exposition universelle et internationale de 1913.

Le projet de M. Vaerwyck se distingue par son élégance, ses belles proportions et par la logique de sa conception. Il tient compte de toutes les indications fournies par un examen minutieux du monument ; aucune n'est négligée ni abandonnée à la fantaisie de l'interprétation.

Aucun document ne pouvait fournir la solution pour la hauteur des quatre tours d'angle et de la flèche centrale ; ce problème ne pouvait être résolu qu'en s'inspirant du type des beffrois de la région des Flandres.

Le projet de M. Vaerwyck témoigne à la fois de son sens artistique et de ses connaissances archéologiques. La mission de terminer le beffroi commencé au XIVe siècle ne le trouvera pas inférieur à la tâche ; il dotera Gand d'un monument digne de tous ceux qui font sa renommée et lui ont assigné une place de choix parmi les cités dignes de l'attention des artistes et des archéologues.

Bruxelles. — Nous avons appelé l'attention de nos lecteurs sur la charmante église de l'ancienne abbaye de la Cambre [1] ; l'intérêt qui s'y attache nous engage à communiquer d'autres détails plus complets.

La fâcheuse délibération du Conseil communal d'Ixelles a surpris les artistes, comme elle a été critiquée par tous ceux qui s'intéressent aux vestiges du passé et au patrimoine d'art légué par nos pères. En refusant d'étudier la question des restaurations à effectuer à l'ancienne abbaye de la Cambre, les édiles Ixellois encourent le reproche de juger une question sans examen. Ils se sont arrêtés aux apparences, c'est-à-dire à quelques constructions parasitaires sans style et sans intérêt; ils n'ont pas vu la superbe cour d'honneur encadrée de bâtiments bas mais caractéristiques, ni le quartier des hôtes datant du XVIIIe siècle, ni le logis abbatial inspiré du style Louis XIV, ni l'entrée avec les communs en hémicycle, ni peut-être l'église dont le pignon domine le tout de sa svelte et élégante silhouette. Au delà de la première enceinte, un escalier monumental à double volée que Madame Dellano Velasco fit construire au début du XVIIIe siècle, donnait accès aux superbes jardins de la Cambre. Certes, tout n'a pas été conservé ; le temps et la révolution ont détruit une partie de la célèbre abbaye ; mais telle qu'elle est, elle donne une haute idée de l'institution à la veille de la révolution française.

L'église en particulier mérite l'attention des archéologues, comme spécimen d'une église médiévale de moniales de l'ordre de Cîteaux. Construite pendant la seconde moitié du XVe siècle, elle est formée d'un vaisseau unique long de 55 mètres, large de 12 mètres. Le chœur, éclairé par sept grandes fenêtres, est flanqué de deux chapelles ornées d'intéressantes sculptures ; la façade est d'une noble et élégante simplicité. Restaurée avec discrétion, l'église pourrait être rangée parmi les plus beaux temples de la capitale belge.

La Commission Royale des Monuments a classé le monument et, par cette sage mesure, l'a soustrait aux tentations utilitaires d'administrations en quête de ressources. Cette sage décision se justifie à tous les points de vue.

En effet, l'abbaye de la Cambre se rattache par des liens étroits à l'histoire de la cité : elle est une abbaye bien bruxelloise. Fondée et dotée par le duc Henri Ier et sa femme Mathilde de Boulogne sur les instances d'une dame noble de Bruxelles appelée Gisèle, elle se peupla bientôt d'un grand nombre de jeunes filles appartenant à des familles patriciennes. Le grand évêque Boniface, natif de Bruxelles, vint y demander l'hospitalité ; l'humble chapelle rejetée au-delà de la nouvelle avenue de la Patrie, marque l'emplacement de la maison qu'il illustra de ses miracles et où il mourut.

Objet des faveurs des ducs de Brabant et de Bourgogne, l'abbaye, sur l'ordre de Charles-Quint, fut reliée à la ville de Bruxelles par une route commode ; elle fut dotée d'un refuge situé dans la rue des Ursulines. Des évêques y firent célébrer les solennités de leur sacre ; la veuve du comte d'Egmont, dont les propriétés touchaient à celles de la Cambre, vint y chercher un refuge après la mort de son mari.

Plusieurs fois dévastée pendant les guerres de religion, l'abbaye fut rebâtie en grande partie, grâce à la munificence des Archiducs Albert et Isabelle, qui ornèrent les fenêtres de l'église de verrières à leurs armes et y firent transporter l'autel en albâtre qui ornait l'oratoire de la Cour et que l'on peut voir aujourd'hui dans la chapelle de la Madeleine à Sainte-Gudule (Bruxelles).

A tous égards, l'abbaye de la Cambre mérite qu'on s'intéresse à son sort et qu'on s'oppose à sa destruction. Débarrassée des bicoques lépreuses qui la déshonorent, restaurée avec goût, entourée de squares, elle constituera un fond charmant et pittoresque au cadre qui l'enserre. C'est ce qu'a compris et désiré la Commission Royale des Monuments et la commission chargée par le ministre des Travaux publics de l'étude des abords de la Cambre et c'est ce que tendent à réaliser les plans de l'architecte Collès, approuvés par ces commissions.

— La *Collection Michotte*, acquise en 1905 par l'Etat belge, est peut-être sans égale pour l'art de l'estampe japonaise. Trop longtemps inaccessible, elle sera prochainement (on le promet tout au moins) visible pour le public : cette collection sera installée dans la galerie courbe qui fait suite au

[1] *Revue de l'Art chrétien*, 1911, page 160.

Pavillon des Antiquités, au Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles. Outre les estampes, elle comprend également des inrôs, délicates boîtes de médecine en laque.

Collection Evenepoel. A peine avait-il reçu le legs important de la collection Vermeersch, que l'Etat belge se voyait le bénéficiaire d'une nouvelle et importante libéralité, due à la générosité de M. Albert Evenepoel.

Sa collection de faïences de Delft est l'une des premières de l'espèce ; dans son magistral ouvrage, M. Havard en a reconnu et vanté l'importance. En la léguant aux musées royaux des arts décoratifs et industriels, M. Evenepoel a comblé une lacune et substitué, dans cet ordre, une opulence que les premiers musées du monde pourraient envier.

Inventaires des Comités provinciaux des Monuments. — La société d'histoire et d'archéologie de Gand a entrepris, en 1897, la publication d'un inventaire archéologique de Gand, c'est-à-dire un catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830. Au Congrès tenu à Gand en 1896, M. Victor van der Haeghen appela l'attention sur l'utilité qu'offrirait une statistique complète des monuments belges et des richesses artistiques ou archéologiques des églises ou des collections.

L'*Inventaire archéologique de Gand* parut peu après le Congrès ; publié sur fiches consacrées chacune à un objet, il se prête aisément au classement préféré par chaque travailleur ; en cas d'erreurs ou de découvertes, rien n'est plus aisé que de réimprimer une fiche.

Le succès de cette entreprise a été complet ; plusieurs congrès ont émis le vœu que l'exemple de la Société de Gand fût suivi. La Commission Royale des Monuments a confié à ses comités provinciaux le soin de dresser l'inventaire des richesses de leur ressort.

Le comité de la Flandre Orientale s'est mis à l'œuvre. Le premier fascicule contient une description succincte des églises d'Afsné, Balegem, Bellem, Bottelaere, Eecke, Gavere ; le mobilier est décrit ; une note bibliographique fournit pour chaque monument des indications utiles.

Le format adopté est celui de l'Inventaire de Gand ; des illustrations donnent à cette publication tout l'intérêt désirable. Peut-être conviendrait-il d'être plus précis dans la description du mobilier, et d'indiquer notamment, outre les dimensions des tableaux, leur disposition générale ; ces indications seraient utiles en cas de vol ou de vente non autorisée.

Le second fascicule est consacré aux monuments religieux ou civils de la ville de Grammont ; M. de Ceuleneer décrit successivement l'hôtel de ville du XVe siècle, les fontaines du Marebol et du Mannekenpis, l'église gothique de Saint-Barthélemy, son trésor et ses œuvres d'art, les chapelles, l'hôpital Notre-Dame, fondé en 1100 par Robert de Jérusalem, les abbayes, prieuré ou couvents.

Le comité provincial des monuments d'Anvers a publié le 4e fascicule de son inventaire ; son type, différent de celui de Gand, ne comporte pas de fiches séparées ; c'est un important volume in-8° de 200 pages, abondamment illustré et renfermant l'inventaire des églises de Blaesvelt, Broechem, Duffel, Eynthout, Goestel-Meerhout, Gooreind, Heffen, Hombeeck, Loenhout, Maria-ter-Heyde, Merxem, Morchoven, Nylen, Poppel, Pulderbosch, Reeth, Rosslaer, Schoor, Viersel, Vosselaer, Waelhem, Willebroeck. Toutes les notices ont été rédigées par M. F. Donnet, le zélé secrétaire du Comité provincial. La somme de travail fourni est considérable et commande la reconnaissance des érudits ; nous regrettons toutefois que les descriptions des objets mobiliers ne soient pas plus précises et plus détaillées.

Charleroi. — A l'exposition régionale de Charleroi, exposition consacrée spécialement aux industries minière et métallurgique, le comité organisateur a joint une double section artistique : un salon d'Art moderne et une exposition des Arts anciens du Hainaut.

Les organisateurs de cette section rétrospective ont voulu, non pas réunir les expressions de l'art d'une époque (telles les Expositions des Primitifs, de la Toison d'Or ou du XVIIe siècle), mais présenter l'art d'une région dans ses manifestations successives.

Pour le moment, nous nous bornons à signaler cette manifestation, en nous réservant d'y revenir ultérieurement et de communiquer aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* les impressions que nous suggérera l'examen détaillé de l'Exposition.

Malines. — Suivant l'exemple donné par les organisateurs du congrès de Gand, les organisateurs de celui de Malines (juillet-août 1911) ont obtenu, plusieurs mois à l'avance, un grand nombre de rapports concernant les trois sections que comportent tous les Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique [1]. Imprimés, ces rapports ont été distribués aux adhérents du Congrès. Nous jugeons utile de signaler tous ceux qui rentrent dans le cadre de cette Revue :

Le Père Van den Gheyn décrit un manuscrit daté de 1688, qu'offrirent à Charles II les habitants de Malines ; il appartient à la bibliothèque de Munich (Cod. lat. 23568) ; cette œuvre n'est pas originale ; elle est une copie appropriée d'un manuscrit de 1532 ; c'est une œuvre de grand luxe, bien reliée, ornée de neuf miniatures.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1911, page 101

M. E. de Witte démontre l'utilité de l'étude des papiers anciens et de leurs filigranes : il montre comment cette étude peut se faire.

M. de Behault de Dornon s'efforce d'établir une nomenclature des produits actuellement connus des batteurs de cuivre et fondeurs de cloches portant le nom de Grognart.

M. Jos. Nœns examine la question de savoir s'il faut collectionner, et de quelle façon, les circulaires, lettres de faire part, programmes de fêtes, etc.

— M. Camille Poupeye s'occupe de Nicolas van der Veken (1637-1709), sculpteur malinois d'un grand mérite. Son œuvre fut vaste et se produisit dans le domaine religieux ; on lui doit de nombreuses statues, la plupart polychromées ; il travailla le bois, un peu la terre. L'auteur s'efforce de dresser un catalogue de l'œuvre de cet artiste fécond et probe ; son art fut simple comme sa vie calme et effacée.

— M. le docteur G. van Doorslaer recherche l'origine et le développement des carillons.

Tournai. — Grâce à l'initiative de M. Soil de Moriamé, l'érudit archéologue tournaisien, une exposition s'est ouverte le 1er juillet dans le vaste bâtiment des Halles de Tournai.

Le comité organisateur s'est efforcé de réunir les plus beaux produits des anciennes industries tournaisiennes : la sculpture en pierre, la porcelaine, la fonderie de cuivre et la tapisserie. Nous avons pris une vue d'ensemble au cours d'une première visite ; nous attendrons la publication du catalogue pour consacrer un compte-rendu plus détaillé à cette manifestation artistique.

Joseph Casier.

GRANDE-BRETAGNE.

Londres. — *British Museum.* A l'occasion du tricentenaire de la version autorisée de la Bible en anglais, dont nous avons parlé dans le dernier numéro (p. 237), nous indiquons tout spécialement deux manuscrits : tout d'abord les *Evangiles de Lindisfarne*, lesquels, comprenant les quatre Evangiles en latin de la Vulgate, furent écrits sur vélin, vers 690 ou 700, en belle onciale, en l'honneur de saint Cuthbert (mort en 687), par Eadfrith, son successeur au siège de Lindisfarne ; ornée dans le plus beau style anglo-celtique, cette version contient en outre, entre les lignes, une traduction anglo-saxonne écrite, au Xe siècle, par le prêtre Aldred. — La première Bible complète en anglais, est due à Wyclif et à ses disciples qui, sous sa direction, en établirent le premier texte, vers 1380 ou 1382, d'après la Vulgate latine ; le manuscrit, sur vélin, dont les pages sont ornées de belles initiales et bordures enluminées, de pur style anglais, fut écrit à cette époque puisqu'il appartint à Thomas de Woodstock, duc de Gloucester qui fut exécuté en 1397 par ordre de Richard II. Un beau catalogue des 107 numéros de cette si intéressante exposition a été dressé par M. Henry Guppy qui en a écrit l'introduction et les notes relatives aux manuscrits, par M. A. W. Pollard, qui a décrit les Bibles imprimées, et par M. H. I. Bell, qui s'est chargé de l'illustration.

— Feu M. Alfred Huth, l'érudit bibliophile, avait, par testament, laissé au British Museum 50 numéros à choisir dans ses collections ; après de longues et judicieuses hésitations, les administrateurs du Musée ont arrêté leur choix sur 13 manuscrits et 37 livres imprimés qu'ils viennent d'exposer dans la grande galerie des manuscrits. En regrettant la défense faite de photographier les documents avant la publication du catalogue (lequel paraîtra prochainement), nous signalerons parmi les manuscrits : un superbe *Psautier* anglais, enluminé, du XIIIe siècle, le « *Speculum Humanæ Salvationis* » (Vie de la Vierge et du Sauveur), composé, croit-on, par Ludolph de Saxe, vers 1324, et écrit, sur vélin, en 1378, par un artiste allemand qui, y ajoutant le « *De Contemptu Mundi* » d'Innocent III, enlumina splendidement le manuscrit de 32 lettres et compositions et de 8 grandes pages représentant la Chute de Lucifer, la Création, la Faute et le Déluge ; l'*Apocalypse*, en français avec commentaires et 70 miniatures sur or fin, commençant ainsi : « Saint Pol l'apostre dit... » ; ce beau manuscrit, de travail flamand ou picard, du commencement du XIVe siècle, appartint aux Jésuites de la rue des Postes ; enfin, trois splendides livres d'*Heures* : deux de la fin du XVe siècle, l'un hollandais, orné d'enluminures par le « Maître de la Passion » de Berlin, l'autre italien par des artistes milanais qui l'enluminèrent précieusement en l'honneur d'une grande dame, le troisième enfin, flamand, date de 1500 et contient, avec de nombreuses miniatures, 24 grandes compositions.

Parmi les 37 imprimés, citons : « *L'histoire de la Sainte-Croix* » en hollandais, publiée à Kuilenburg, en 1483, chez Jan Veldener, l'éditeur du *Speculum Mundi*, et composée de 64 beaux bois accompagnés de quatrains, expliquant l'histoire du bois de la crucifixion depuis sa miraculeuse naissance sous forme d'un arbre au triple rameau issu de graines qu'Adam avait sous la langue pendant son agonie ;

l' « *Ancien Testament* », imprimé par Guillaume Le Roy, à Lyon, en 1477, pour Barthélemy Buyer, cet ouvrage, à la typographie vraiment attachante, constitue, avec le « *Nouveau Testament* », édité par les Pères Augustins Julien Macho et Pierre Farget, la plus ancienne édition française de la Bible. Des fameuses presses lyonnaises aussi, deux autres rarissimes incunables admirablement conservés : « *La Danse Macabre des Hommes. La Danse Macabre des Femmes. Les trois Morts et les trois Vifs. Le Débat du Corps et de l'Ame. La Complainte de l'âme damnée* », quatrième édition par Guiot Marchant, en 1492, de la primitive « *Danse des Hommes* » (septembre 1485), complétée dans les deux autres éditions suivantes (juillet 1486 et Pâques 1491) et augmentée de deux nouveaux bois; puis, une réédition, le seul exemplaire complet et en parfait état, par Mathias Huss, en février 1499, de cette œuvre à laquelle sont adjoints « *les beaux dicts en latin* » et deux superbes bois, les plus beaux de l'époque. « La Mort au Travail à l'Imprimerie et dans la boutique du libraire ».

Tout serait à citer, bornons-nous à noter : « *Devote Meditatione sopra la Passione del Nostro Signore* », Venise 1487 et 1489, deux volumes excessivement rares contenant, avec 11 superbes très vieux bois, 11 nouveaux bois qu'on attribue aux maîtres de la Bible Malermi. « *The Flower of the Commandments of God* », traduite du français par Andrew Chertsey, édition princeps, avec bois, de l'imprimerie Wynkyn de Worde, dans Fleet street, à Londres, 1510. « *Interrogatories to Churchwardens* » publié en avril 1558 chez Robert Caly, imprimeur de Christ's Hospital, ouvrage d'un intérêt capital pour la documentation sur la situation ecclésiastique durant les dernières années du règne de Marie Tudor. La musique sacrée est supérieurement représentée dans ce legs : un « *Psautier* » de G. P. da Palestrina, imprimé chez Jacobus Tornerius et Bernardinus Donangelus, Rome 1589 ; un autre de Cesare de Zaccari, Munich 1594, chez Adam Berg ; les « *Messes Posthumes* » d'Orlando de Lassus, chez N. Heinrich, Munich 1610 et « *Cantus Gregoriano-Moguntinus, Breviario Romano accommodatus* », publié à Mayence, 1666-67, par Christophe Küchler.

LA CRUCIFIXION. TRIPTYQUE D'ÉMAIL DE JEAN II PENICAUD. (Collection Saltang.)

— Ne quittons pas le British Museum sans signaler une curieuse innovation des administrateurs. Depuis la fin d'avril dernier, un « guide » est officiellement chargé de conduire, tous les jours et d'heure en heure, de midi à 3 heures, les groupes de visiteurs désireux de *voir* en soixante minutes les plus importantes des merveilles amoncelées dans la soixantaine de salles de ce Musée énorme et splendide...

Victoria and Albert Museum. Après avoir pendant de longues années prêté, pour y être exposées, nombre des plus belles pièces de ses collections, M. George Salting (d'origine danoise, né en Australie et venu jeune en Angleterre) en a légué à ce musée la presque totalité, soit 2670 numéros, tous de grande valeur, se rapportant à la Renaissance italienne, espagnole, française et allemande, aux antiquités romaines, grecques et orientales, aux jades, laques, bronzes, poteries, etc., de Chine et du Japon. Cette collection, très savamment classée, a été inaugurée récemment et nous y avons longuement admiré : parmi nombre d'émaux de Limoges, une « *Crucifixion* » *(fig.* de Jehan II Pénicaud, triptyque dont M. Salting ne posséda longtemps que la partie centrale, Lord Amhurst of Hachney, possesseur des deux volets, n'ayant consenti à les lui céder qu'il y a deux ans ; à côté, une croix d'autel *(fig.)*, en argent doré, émaillée et montée avec plaques d'émaux translucides, un des meilleurs spécimens de la facture des maîtres orfèvres de Sienne au XVIe siècle, tandis qu'une

ENCADREMENT DE MANUSCRIT, ÉCOLE FLORENTINE, DÉBUT DU XVIe SIÈCLE. (Collection Salting.)

le reliure de manuscrit *(fig.* enluminé pour le Cardinal Giulio de Médicis, plus tard le pape Clément VII, montre toute la préciosité des enluminieurs florentins au commencement du XVIe. Plus

CROIX D'AUTEL, ART SIENNOIS, XVIe SIÈCLE. (Collection Salting.)

loin, ce sont des ivoires d'un travail prodigieux : par exemple, un tout petit panneau de 35 centimètres de hauteur sur 20 centimètres, à peine, de large où sont fouillées, burinées, ciselées quatre grandes scènes de la Passion dont tels accessoires sont peints en noir, rouge ou or ; et près de cette œuvre française, qu'on croit dater de l'an 1300, un diptyque anglais du XVe siècle, « La Vierge à l'Enfant » et « le Christ bénissant » *(fig.)* où la foi profonde est exaltée encore par l'impression d'art qui s'en dégage. Et ce sont les statuettes, marbre, pierre, stuc, bois ; parmi les inédites, nous voulons dire celles exposées pour la première fois, un bas-relief de noyer taillé par un anonyme provençal du XVe siècle, représente sous les créneaux, les tourelles et les roches des Baux, un saint Georges terrassant le dragon, tandis que sainte Marguerite entraîne, à la laisse de son écharpe, une tarasque plaisamment tarabiscotée ; une grande statuette de bois, par le Caradossa, représente peut-être la meilleure époque de la Renaissance, en tout cas ce *saint Sébastien* robuste, aux muscles douloureusement saillis, offre une conception curieuse fort éloignée de celle qui présida aux effigies du saint martyr. Jusqu'aux faïences qui, dans cette collection, intéressent l'art

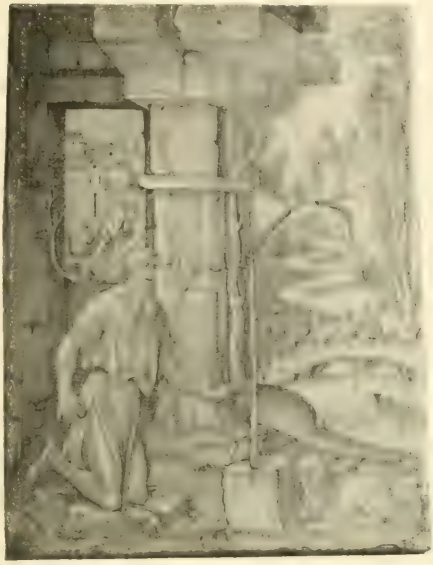
chrétien, telle, acquise à la vente Spitzer, en 1893, cette plaque *(fig.)*, « saint Jérôme au désert », du maître Hyeronimo de Forli, qui porte, au revers, la date de 1552, aux côtés d'un cartouche surmonté d'une palme et d'une branche d'olivier, avec l'inscription : « Memento mei », en exergue.

Monuments. — Le Guildhall (sorte d'hôtel de ville) du Middlesex, qui s'élève en face de l'abbaye de Westminster et de la Chambre des Communes, va prochainement être démoli pour faire place à un plus vaste édifice. Il s'y attache une foule de souvenirs historiques : du temps d'Edouard le Confesseur, un sanctuaire y communiquait avec l'Abbaye et disparut en 1770 lors d'une première reconstruction.

Dans la Cité, à Bishopsgate, on va également démolir les vieilles maisons de la place Sainte-Hélène, bâties à la fin du XVIIIe siècle sur l'emplacement de l'ancien couvent Little St. Helen, propriété de la corporation des Marchands de cuir qui y ont leur hôtel ; la vieille grande salle de cet hôtel, une des très rares qui échappèrent au grand incendie de 1666, servit de salle du chapitre

DIPTYQUE IVOIRE, ART ANGLAIS, XVe SIÈCLE.
(Collection Salting.)

aux Sœurs Noires de Sainte-Hélène jusqu'au moment où Henri VIII leur retira le prieuré ; c'est là enfin qu'en 1694 eut lieu la première ordination de non-conformistes.



SAINT JÉRÔME, PLAQUE DE LA MAIN DE FORLI, 1552.
(Collection Salting.)

Le palais d'Addington, qui, depuis plus d'un siècle, servait de résidence aux archevêques de Cantorbéry, est en vente.

Sociétés. — A l'assemblée ordinaire mensuelle de mai au *Royal Archæological Institute*, Mlle E. K. Prideaux a fait une communication fort intéressante, et documentée à l'aide de projections, sur « les figures sculptées sur la façade occidentale de la cathédrale d'Exeter ».

Au « St. Bride Institute », sous la présidence du comte de Plymouth, l'*University Extension Lectures Society* a ouvert en avril la série de conférences embrassant la période d'histoire londonienne que le *Pageant* (cortège historique avec scènes et chœurs) *of London* fera revivre vers la fin de juin pour le grand Festival de l'Empire. M. Allen Walker a décrit la vie de la Cité et du vieux Londres, avec leurs monastères et abbayes, des origines au moyen âge.

Au treizième dîner annuel de la *Shropshire Society in London*, auquel cent cinquante membres assistaient, Lord Barnard a déploré avec force la démolition des vieilles maisons et les restaurations maladroites par lesquelles d'antiques chapelles du pittoresque comté sont absolument défigurées.

L'*Incorporated Society for Promoting the Enlargement, Building, and Repairing of Churches and Chapels*, dans sa réunion mensuelle de mai, sous la présidence de l'hon. E. P. Thesiger, a affecté 27.625 francs pour aider à la construction de trois églises et à l'achèvement de 14 autres, et 10.000 francs comme souscription aux travaux de restauration de 27 églises.

Ventes. — Le 10 avril dernier, Lord Sackville a vendu à un groupe français, pour la somme de 1.250.000 francs sa fameuse collection de 34 tapisseries comprenant, entre autres, quatre rares et authentiques Mortlake, huit grands Bruxelles connus sous le nom de « série de Noë », cinq pièces du plus beau travail bourguignon représentant les fêtes du mariage de la reine Philippe de Bourgogne, quelques tapisseries tissées d'or et enfin deux panneaux de la série des « sept péchés capitaux », commandée par le cardinal Wolsley et dont les cinq autres sont toujours au palais d'Hampton Court.

Noté à la vente de la collection de feu sir William Abdy, vente qui eut lieu chez Christie au commencement de mai : « Scène de la vie de sainte Zénobie » par Sandro Botticelli, 283.500 francs ; ce prix ne fut dépassé que par les 322.875 francs donnés pour une belle composition de Vittore Carpaccio, représentant le Christ appuyé à un trône de marbre, la couronne d'épines gisant au premier plan, tandis qu'à droite saint Jérôme se tient debout sur un tertre et à gauche Isaïe est assis sur une pierre tombale.

Comme nous l'avons vu plus haut, les administrateurs du British Museum ayant choisi les 50 numéros que M. Henry Huth lui légua, la célèbre bibliothèque de cet érudit collectionneur a été dispersée aux enchères le 12 juin, par les soins de MM. Sotheby, Wilkinson et Hodge.

Nécrologie. — Mme Ellen Catherine Randolph, d'Orchardleigh, Bonchurch (île de Wight), décédée en avril dernier, a laissé, par testament, 145.000 francs à l'évêque catholique de Portsmouth pour les œuvres et églises catholiques du diocèse, notamment de l'île de Wight.

Birmingham (Warwick). — Nous ne signalerons la reconstruction de l'église Saint-Etienne à Birmingham, que pour ce fait vraiment curieux, c'est que l'atmosphère chargée d'émanations chimiques avait complètement détérioré et désagrégé le grès rouge avec lequel la première église avait été bâtie en 1844. La nouvelle église, de style gothique du XIIIe siècle, a été ouverte au culte le 5 mai.

Cambridge — En mai dernier, au Guildhall de Cambridge, sous la présidence de l'évêque de Bristol, la *Cambridge Antiquarian Society* a organisé une exposition, extrêmement intéressante, de reliques de l'époque si mouvementée des Stuart et de Cromwell.

Honiton (Devonshire). — L'ancienne et belle église de Saint-Michel, à Honiton, a été, sauf le clocher et les murs extérieurs complètement détruite par un incendie, le 26 mars dernier. Située sur une hauteur, à un kilomètre à peine d'Honiton, ce sanctuaire cruciforme, avec nef, transept, abside, bas-côtés avec chapelles, ailes et tour centrale, datait du commencement du XVe siècle et avait été achevée et consacrée en 1478 par Pierre Courtenay, de la famille des comtes de Devon, évêque d'Exeter qui, du reste, avait fait sculpter ses armes sur nombre de pierres des arcades. Les chapiteaux des piliers cantonnés de colonnes, appartenant, comme le reste de l'édifice, au style caractéristique et gracieux de l'Ouest de l'Angleterre, s'ornaient de feuillages délicats qu'on ne rencontre pas d'ordinaire dans le style gothique perpendiculaire, dont les fenêtres à meneaux sont des exemples de la meilleure période. Le désastre est d'autant plus regrettable et complet que rien ne reste du vaste jubé, en bois sculpté, aux onze baies toutes fleuries de statues et d'ornements, qui séparait la nef en deux et était considéré comme le plus beau de tous les comtés environnants.

Rattery (Devonshire). — L'antique retable de l'église de Rattery, qui, large de 13 mètres, offre, avec de curieuses variantes, l'un des meilleurs spécimens du style perpendiculaire propre au Devonshire, vient, grâce à la générosité de Mlles Carew, de Marley House, d'être complètement restauré et restitué intégralement dans sa primitive beauté.

Thorpe-Ness (Suffolk). — A la suite d'une grande marée tout à fait anormale, en avril, on a découvert aux basses eaux à Thorpe-Ness, près d'Aldeburgh, dans une falaise à moitié éboulée, des urnes cinéraires, des médailles et des poteries romaines, ainsi que des poids et monnaies saxonnes, allemandes et françaises, datant depuis les premiers Edouard jusqu'à Charles II.

Ecosse. — Le 3 mai, à Glasgow, le duc de Connaught a ouvert « l'Exposition d'Art Ecossais ». En somme, connu depuis peu en Angleterre et ne remontant pas plus loin que la belle période celtique irlandaise à laquelle appartient le livre de Kells et les Evangiles de Lindisfarne, le passé artistique de l'Ecosse est glorieux : dès le Xe siècle, il peut s'enorgueillir de scribes et d'enlumineurs comme ceux dont cette exposition nous offre des exemples avec deux Psautiers de l'Abbaye de Dumferdine (Xe siècle), le Missel d'Archibald Primrose (XIVe siècle) et le plus ancien florilège connu de

la musique écossaise écrit, entre 1513 et 1546, par Robert Carner, d'Arnot, chanoine de Scone. Pour l'orfèvrerie, la pièce la plus curieuse est « la clochette de Larnak », en argent repoussé, commandée par la municipalité de Larnak, qui l'offrit, comme prix de course, à Guillaume le Lion, au XIIe siècle ; parmi les quatre marques poinçonnées qui, par la suite, déterminèrent en quelque sorte l'histoire de ce bel objet, retenons celle qui, en 1483, lui assignait (selon les Actes de 1457) une valeur de quinze deniers, aujourd'hui cette clochette est assurée pour 50.000 francs. A la section de peinture enfin, les portraits historiques retiennent fortement l'intérêt et ceux de George Jameson, d'Aberdeen — le premier portraitiste écossais dont le nom nous soit parvenu — nous font remonter à la fin du XVIe siècle.

Cte A. DE CROZE.

ITALIE

Assise. *Les fresques d'Andrea, de Bologne, dans l'église de Saint-François.* Dans les Archives du Collège fondé à Bologne par le Cardinal Gilles Albornoz, le professeur F. Filippini a eu la bonne fortune de retrouver des documents de grande importance qui se rapportent à l'érection et à la décoration de la chapelle Sainte-Catherine, fondée par le belliqueux cardinal espagnol dans l'église inférieure de Saint-François à Assise.

Le cycle des fresques qui illustrent la légende de la sainte martyre d'Alexandrie a été attribué par Vasari à Buonamico Buffalmacco. Fratini et A. Cristofani, ne pouvant accepter une pareille attribution pour d'évidentes raisons chronologiques, les tinrent pour une œuvre de Pace di Bartolo, qui avait peint en ce temps-là la chapelle voisine de Saint-Antoine. Venturi, sans proposer aucun nom, y reconnut la main d'un peintre des Marches, influencé par Allegretto Nuzi, et M. Thode les attribua à un maître ombrien du commencement du XVe siècle. Les documents retrouvés à présent à Bologne indiquent sans contestation comme auteur de ces fresques un maître peu connu, Andrea de' Bartoli, de Bologne, dont on ne connaissait que deux retables d'autel, l'un à Fermo, daté de 1369, l'autre à Pausola, de 1372. M. Filippini nous annonce sa découverte dans un savant article publié dans le *Bollettino d'Arte* (février 1911).

La construction de la chapelle de Sainte-Catherine fut commencée en 1362 par maître Matteo Gattaponi di Gubbio. Les travaux furent hâtés à la suite de la mort du cardinal, survenue à Viterbe cinq ans plus tard, et dont le cadavre fut transporté à Assise en 1368. Andrea de' Bartoli exécuta les fresques qui étaient certainement terminées le 23 août, quand cette chapelle fut inaugurée en grande pompe et solennellement, en présence des neveux du prélat défunt. Andrea peignit aussi la tombe provisoire du cardinal (ses restes furent ensuite transportés en Espagne) et eut pour collaborateur, moyennant cinq florins, Pace di Bartolo, connu par les documents, qui ne naquit pas à Faenza, comme dit Vasari, mais à Assise.

Dans l'arc d'entrée de la chapelle, à gauche, le cardinal Albornoz est représenté aux pieds de saint Clément, qui se trouve entre saint François et saint Sabin *(fig.)*. Nous nous trouvons ici en présence du seul portrait contemporain de ce grand bienfaiteur de l'Eglise. Il a comme pendants, saints Blaise, Eugène et Louis de Toulouse, de grandeur naturelle. Sur la paroi droite de la chapelle se trouvent deux scènes qui ont été assez abîmées par l'humidité : la Conversion de sainte Catherine et son Mariage mystique *(fig.)*. Dans la partie supérieure, Catherine devant Maxence, assis sur un trône ; à droite, des jeunes gens des deux sexes dansent au son de mandolines, tandis que d'autres viennent d'arrêter leur danse, ayant eu l'attention attirée sur la sainte. Sur le paroi gauche, en haut, nous voyons la dispute de sainte Catherine, et, au-dessous, le bûcher des philosophes. Retournant à l'arc, à droite, nous trouvons Faustine, la femme de l'empereur Maxence, visitant la sainte dans sa prison, et, au-dessus, le martyre et la décollation de cette dernière *(fig.)*. A gauche, on voit le miracle de la roue, la décapitation de la sainte et sa déposition dans le sépulcre par les anges sur le Mont Sinaï. Dans les voussures des fenêtres se trouvent des figures des quatre Evangélistes, des Pères de l'Eglise, de Prophètes et d'Apôtres. Le ciel est bleu outre-mer parsemé d'étoiles d'or. De superbes vitraux, avec six figures de saints chacun, reconnus par M. G. Cristofani comme étant de Bonino d'Assise, d'après des cartons siennois, complètent la décoration de la chapelle. Maître Andrea fut payé pour ce travail la somme énorme de 450 florins.

M. Filippini, comparant ces fresques avec les deux tableaux connus d'Andrea di Bartoli à Fermo et à Pausola, les trouve, dans leur ensemble, de beaucoup supérieures à ces deux œuvres. Nous jugeons pourtant qu'Andrea eut comme collaborateur pour cette chapelle un autre maître, auquel il faut attribuer le portrait du cardinal Albornoz et les six grandes figures de saints près de l'entrée, figures grandioses et pleines de noblesse, aux têtes expressives et bien modelées. A notre avis, celles-ci pourraient être dues au pinceau du maître assisan Pace di Bartolo.

FRESQUE D'ANDREA DI BARTOLI DE BOLOGNE, ET DE PACE DI BARTOLO.
ÉGLISE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. (Chapelle Sainte-Catherine.)

FRESQUE D'ANDELA DI, LAEL ET LE TOLOGNE, CONVERSION ET MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE
EGLISE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Dans son importante étude, M. Filippini indique trop sommairement l'intérêt iconographique de ces fresques, qui est de premier ordre. Ainsi nous remarquons ici une des plus anciennes figurations (si ce n'est pas la plus ancienne) du *Mariage mystique* de sainte Catherine avec l'Enfant Jésus. Le peintre semble avoir suivi en général le texte de Jacques de Voragine, mais la première fois que le « Mariage » de la sainte alexandrine apparaît dans la *Légende Dorée*, c'est dans la traduction anglaise de Jean de Bungay, datée de 1438. De quelle source littéraire le maître a-t-il pu tirer cet épisode en 1368? Notons en passant, et prenons l'occasion de le reproduire, qu'un des plus anciens « Mariage mystique », et, que je sache, inédit, se trouve dans un tableau du Musée des Arts décoratifs à Paris *(fig.)*, tableau qu'il faut attribuer à un siennois influencé par Simone, probablement le Barna.

FRESQUE D'ANDREA DE' BARTOLI, DE BOLOGNE, MARTYRE ET DÉCOLLATION DE SAINTE CATHERINE. ÉGLISE SAINT-FRANÇOIS D'ASSISE (Chapelle Sainte-Catherine.)

M. Filippini note avec justesse dans les fresques d'Andrea les caractères propres d'un artiste qui est familier à l'art de la miniature : la gamme chromatique de sa palette est en effet celle d'un enluminieur. Les influences siennoises évidentes dans le

style d'Andrea, montrent combien elles furent sensibles dans la peinture bolonaise du XIVe siècle. Andrea dérive certainement de Vitale delle Madonne, et prélude avec son naturalisme à l'art de Simone dei Crocefissi. Les analogies de style avec les peintres des Marches, et spécialement avec Allegretto Nuzi, sont plutôt accidentelles que d'école.

MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE. ÉCOLE SIENNOISE, XIVe SIÈCLE.
(Musée des Arts décoratifs, à Paris.)

Peut-être le peintre bolonais se rendit-il à Fermo dès 1360 avec Giovanni de Oleggio, seigneur de Bologne, dépossédé par le cardinal Albornoz et réfugié dans les Marches. Mais Andrea avait déjà peint dans sa ville natale des fresques dans l'église de Saint-François, détruites à l'heure actuelle. En 1365, il se rendit à Pavie afin de décorer le palais de Galeazzo Visconti. Cette relation avec Visconti inspire à M. Filippini la certitude que les enluminures de la *Chanson des Vertus et des Sciences* de Bartholomeo da Bologna di Bartholi, calligraphe et poète, dédiées à Bruzio Visconti, et maintenant au Musée Condé à Chantilly, sont l'œuvre d'Andrea, dont le style caractéristique se retrouve entièrement dans le manuscrit. Celui-ci est antérieur à 1349, et serait donc la première œuvre de notre peintre. A son école appartiennent également les miniatures de quelques manuscrits écrits par Bartolomeo de Bartoli et conservés à Kremsmünster et à Saint-Florian en Autriche. Les noms démontrent que le calligraphe et le peintre appartenaient à la même famille.

Parmi toutes les fresques qui recouvrent la double basilique franciscaine d'Assise, celles de la chapelle de Sainte-Catherine, dont les attributions étaient

les plus incertaines, ont maintenant une paternité indiscutable, grâce aux documents découverts par M. Filippini.

Chiaravalle. — Des restaurations viennent d'être effectuées à l'abbaye de Chiaravalle Milanese, située à cinq kilomètres au sud-ouest de Milan et qui remonte au XIIe siècle. La restauration a porté particulièrement sur la tour lanterne qui s'élève sur le carré du transept, qui menaçait ruine et dont plusieurs parties avaient été complètement défigurées par les injures du temps ou la main des hommes. L'architecte chargé des travaux, s'inspirant d'une fresque de Fiammenghini du XVIIe siècle, représentant l'abbaye, a rendu à cette magnifique tour son ancienne splendeur ; il a rétabli partout les bandes lombardes et les arcatures décoratives qui avaient disparu ; il a débouché les fenêtres et remplacé les colonnettes absentes ; il a supprimé une arcature rajoutée à un des étages au XVIIIe siècle et dont l'effet était fort désagréable et a remis en place les petits pyramidions primitifs ; enfin il a reconstruit complètement la flèche, qui avait dû être cerclée en plusieurs endroits. M. Ugo Nebbia a publié une étude sur ce monastère et montré certains aspects des bâtiments avant et après la restauration (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, IV, 7).

Florence. — Le 4 mars on a inauguré avec grande solennité l'*Exposition du Portrait Italien* dans les merveilleuses salles du Palazzo Vecchio, en présence de S. A. R. le duc d'Aoste. L'exposition, arrangée par un comité présidé par M. Ugo Ojetti, est composée d'environ 800 portraits qui vont de la fin du XVIe siècle jusqu'à 1861. Les œuvres exposées ne sont pas toujours, il faut l'avouer, de premier ordre. Il importe de signaler, rapidement, le portrait d'Anne Parolini-Guicciardini, par Augustin Carrache (Musée de l'Empereur Frédéric à Berlin), ceux des cardinaux Sfondrato et Spada, par le Guide, du cardinal Filomarino, par le Dominiquin, de Fra Arnolfo de' Bardi, par Dolci, de Giuseppe Ghisilieri par Pierre de Cortone, etc. Quelques Tiepolo, quelques Rosalba Carriera, de bons Alessandro Longhi et de charmants Pietro Longhi méritent de retenir le visiteur. Pour le XIXe siècle, citons seulement Francesco Hayez dont on admire le portrait de la princesse de Sant'Antimo.

— *Fresques de Buffalmacco à la Badia.* Dans l'église de la Badia à Florence, fondée en 978, agrandie vers 1285, peut-être par Arnolfo, et transformée vers le commencement du XVIIe siècle, M. Peleo Bacci a eu la bonne fortune de retrouver, sous le badigeon, des peintures de Buonamico, surnommé Buffalmacco, ainsi décrites par Vasari : « Il peignit à fresque dans la Badia de Florence la chapelle de' Grochi e Bastari, contiguë à la chapelle majeure, laquelle chapelle, bien qu'elle fût cédée à la famille de' Boscoli, conserve ces peintures jusqu'à ce jour. Dans ces fresques il représente la *Passion du Christ*, avec des effets ingénieux et beaux, montrant dans le Christ, quand il lave les pieds aux disciples, humilité et mansuétude très grande, et dans les Juifs, quand ils le mènent à Hérode, fierté et cruauté. Mais particulièrement il démontra de l'intelligence et de la facilité en un Pilate qu'il peignit en prison et en un Judas pendu à un arbre. Donc on peut croire facilement ce qu'on raconte de ce peintre plaisant, c'est-à-dire quand il voulait user de diligence et se donner de la peine, ce qui arrivait rarement, il n'était inférieur à aucun peintre de son temps ».

Les peintures, disparues entre 1627 et 1628, semblaient à jamais perdues. Elles furent découvertes sous le badigeon récemment, peu à peu et avec grande difficulté, et revinrent en grande partie à la lumière. Et maintenant, les travaux terminés, M. Peleo Bacci les publie dans le *Bollettino d'Arte*.

Buffalmacco, le « plaisant peintre », avait exécuté douze scènes de la Passion du Christ dont quatre seulement sont conservées : le *Christ injurié*, le *Christ flagellé*, le *Christ sur le chemin du Calvaire*, *Judas pendu et Pilate en prison ;* les deux premières scènes nous sont parvenues en très mauvais état. Il ne reste des fresques décrites par Vasari en 1568 que les figures de Pilate et de Judas ; les scènes de Jésus lavant les pieds de ses disciples et de Jésus conduit devant Hérode sont complètement perdues.

Ce qui frappe dans ces fresques c'est la pure originalité d'imagination et l'ampleur de la composition. Elles sont encore d'une main rude, mais forte et sincère ; on y sent la révélation d'un esprit novateur qui rompt brusquement avec la tradition et ne veut pas suivre les traces des prédécesseurs. Ses femmes sont celles qui s'affligeaient et qui priaient alors dans les cloîtres ; ses hommes, durs et vulgaires, sont les habitués de la taverne. Il est un maître plein de passion et de vérité, le vrai fondateur de l'école du naturalisme de la peinture florentine du XIVe siècle.

M. Bacci, grâce aux documents, retrace la vie de ce peintre, connu jusqu'à présent seulement par la légende, en fixe les événements, les limites entre lesquelles se place son activité, les influences d'art et de milieu qui ont agi sur lui, et établit enfin la date des peintures de la Badia, entre 1314-1317.

La « résurrection » de cet artiste est de la plus grande importance : elle éclaire d'un nouveau jour l'histoire de la peinture florentine au commencement du XIVe siècle et confirme l'existence d'un courant artistique à Florence, avant-coureur et préparateur de Masaccio. Ce courant artistique avait à sa tête Buonamico Buffalmacco, dont Ghiberti

écrivait : « quand il mettait l'âme dans ses œuvres, il surpassait tous les autres peintres ».

Foligno. On a retrouvé dans le monastère de Sainte-Lucie, habité par les Clarisses, dans un magasin, un retable représentant les *Stigmates de saint François*. Ce tableau, caractéristique de Niccolò Alunno et tout à fait inconnu, a été transporté au musée de la ville.

Messine — On a annoncé de Messine à la date du 29 mai, que des voleurs ont dérobé le trésor de la cathédrale qui, depuis le tremblement de terre, était gardé au palais de l'évêché. Ce trésor avait une valeur intrinsèque de 310,000 francs, mais sa valeur historique et archéologique atteignait, dit-on, plusieurs millions.

Milan. — L'église Saint-Ambroise, la plus ancienne et peut-être aussi la plus belle des églises milanaises, va être dégagée. Il s'agit de démolir toutes les bâtisses qui ont été construites le long de l'église et qui servaient de demeures aux chanoines. Les cures seront réédifiées plus loin en style lombard.

— On annonce que des fouilles vont être faites sur l'emplacement de la basilique de S. Lorenzo. (Voyez à ce sujet *Rassegna d'Arte*, janvier, article de M. D. Sant' Ambrogio.

La galerie de Brera a récemment acquis deux tableaux importants, l'un est une *Madone* avec l'Enfant et deux anges, peinte par Vinzenzo Civerchio, l'autre une *Déposition de Croix* de Basaiti, signée et appartenant à la meilleure époque de l'artiste vénitien, (postérieure à 1510).

On pense pouvoir ouvrir bientôt les nouvelles salles destinées à recevoir les fresques de Luini, provenant de la villa de la Pelucca, près Monza.

FRESQUE DE BUONAMICO, DIT BUFFALMACCO. JUDAS PENDU. (ÉGLISE DE LA BADIA, A FLORENCE.)

Naples. Le Musée national de Naples a acquis des peintures de Francesco de Mura que cet artiste, élève de Solinano, avait léguées en 1780 (quatre ans avant sa mort) au monastère del Monte della Misericordia. M. Mario Morelli leur a consacré un article dans le *Bollettino d'Arte del ministero della Pubblica Istruzione* (IV, 7).

Pérouse. — Des voleurs ont détaché de la statue en bronze du pape Jules III par V. Danti, qui orne la place du Dôme à Pérouse, un fragment, de 40 centimètres carrés, de la partie postérieure de la chape, où se trouvaient des bas-reliefs représentant le Triomphe de la Foi, les Docteurs de l'Église latine avec quatre anges et la Foi foulant aux pieds l'Hérésie. Le précieux fragment a été heureusement retrouvé quelques jours après, à la barrière de Porta Nova.

— Dans la vieille église paroissiale de Saint-Etienne, on vient de découvrir une fresque représentant la *Vierge avec l'Enfant entre saint Léonard et saint Barthélemy*. Au pied de la Vierge est figuré le donateur, intéressant portrait d'homme en robe, bonnet et bas noirs, avec une grande barbe, pro-

bablement un notaire, c'est la seule figure qui soit bien conservée. On lit au bas l'inscription suivante : « *Hoc opus fecit fieri Angelellus Ser Cecchi. a. d. M.CCCLXX.* » et les noms des deux saints.

Pienza. Les Chambres ont voté l'an dernier des fonds pour la consolidation du dôme de Pienza (province de Sienne), une des œuvres capitales de Rossellino. Une première somme vient d'être mise à la disposition de l'ingénieur Spighi, chargé de diriger les travaux. Le terrain s'étant affaissé, l'abside est actuellement à plus d'un mètre au dessous du niveau du reste du monument. Il s'agit, en soutenant l'abside par des échafaudages, d'enlever tout le terrain inconsistant et de le remplacer par une substruction de briques et de pierres.

Pontida. — L'antique abbaye de Pontida, près de Bergame, où au XIIe siècle se réunirent les délégués des villes de la Lombardie pour organiser la ligue lombarde contre Frédéric Barberousse, sécularisée à l'époque de Napoléon Ier, a été rachetée par les Bénédictins italiens et complètement restaurée. De grandes fêtes ont été célébrées dans l'abbaye, à laquelle Pie X a accordé des privilèges, élevant entre autres l'église abbatiale en basilique.

Rome. — Une œuvre monumentale sera commencée cette année par la Direction générale des Beaux-Arts. Il s'agit du *Catalogue illustré des objets d'antiquité et d'art de l'Italie* qui paraîtra en quelques centaines de volumes. La rédaction de cet ouvrage est confiée aux spécialistes les plus connus. Le premier volume, *Aosle*, par le professeur Toesca, de l'Université de Turin, est sous presse.

— *Sainte-Marie de la Minerve.* Cette église des Dominicains vient de subir une importante réparation exécutée par les soins de l'Administration des Beaux-Arts. Les deux monuments funéraires sculptés par Andrea Bregno et Girolamo Botticella, cachés jusqu'à présent dans un couloir de la sacristie, ont été transportés dans l'intérieur de l'église, dans la chapelle Frangipani. On a aussi replacé dans l'église deux statues du XVIe siècle représentant la *Foi* et la *Religion*, qui faisaient partie du monument de Léon XI, ainsi qu'un petit sarcophage romain à personnages.

— *Basilique de San Crisogono.* Les fouilles entreprises au-dessous de la basilique de San Crisogono, au Transtévère, ont amené la découverte de l'abside de l'église primitive, de peintures du VIIIe siècle, de fragments de sculpture d'ornement et de quelques sarcophages classiques. Les travaux sont conduits par M. Orazio Marucchi.

— *Château Saint-Ange.* Ce château historique restauré avec grande précision et grand soin, sous la direction du colonel M. Borgatti, renferme à ce moment, à l'occasion des fêtes du Cinquantenaire de la fondation du royaume d'Italie, une grande exposition d'art rétrospectif, intéressant l'histoire de la Grande Cité : topographie de Rome à travers les siècles, collections d'armes, de tissus, de tapisseries, de majoliques, sculptures des Cosmati, de Michel-Ange et de son école, du Bernin et de son école, etc. Nous parlerons de cette exposition dans le prochain numéro ; nous nous bornerons maintenant à dire que le château est destiné à renfermer un musée, qui sera pour Rome ce qu'est celui de Cluny pour Paris. De nombreux achats d'objets d'art concernant l'histoire de Rome et sa topographie ont déjà été faits, et dernièrement encore le musée s'est enrichi de deux toiles du XVIIe siècle, représentant l'une la *Procession de la Fête-Dieu à Saint-Pierre*, et l'autre la *Messe papale à l'église de Saint-Jean de Latran.* De plus la direction du musée a commandé des reproductions exactes ou moulages coloriés de tous les monuments qui se trouvent en Italie et à Londres et qui furent exécutés par les marbriers romains du moyen âge, connus sous le nom de « cosmati ».

— *Un buste du Chevalier Bernini.* Le Professeur G. Cantalamessa, directeur de la Galerie Borghèse, a parlé à la Société Italienne d'Archéologie et d'histoire de l'Art, d'une œuvre absolument inconnue de Lorenzo Bernini. Il s'agit d'un grand buste en marbre représentant un cardinal romain, Domenico Giuseppe de' Ginnasi et qui est resté caché aux yeux des connaisseurs pendant de longs siècles dans un couvent de Thérésianes ; le professeur Cantalamessa a eu la chance de le voir et d'en établir avec sûreté l'auteur. Cette œuvre d'art sera placée dans la Galerie Borghèse, à côté du buste du cardinal Scipion Borghèse, également de Bernini.

U. Gnoli.

BIBLIOGRAPHIE

GOUT (Paul), **Le Mont-Saint-Michel. Histoire de l'abbaye et de la ville. Étude archéologique et architecturale des monuments.** Paris, A. Colin, 1910, 2 vol. gr. in-8°, 771 p., 38 pl. et 170 fig. 50 fr.

Les deux magnifiques volumes consacrés par M. Paul Gout à l'histoire et à la description archéologique du Mont-Saint-Michel méritent d'être tout particulièrement signalés aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, tant par l'abondance de la documentation que par les résultats nouveaux qu'ils mettent en lumière. L'auteur qui, depuis douze ans, assume la tâche, parfois très délicate, de restaurer et de conserver ce joyau d'art unique au monde, était tout désigné pour présenter au public dans un ouvrage définitif les belles découvertes qu'il a faites.

L'ouvrage comprend trois parties. La première est une description géographique et topographique qui replace le Mont-Saint-Michel et l'îlot de Tombelaine dans leur site. La seconde est un exposé historique auquel sont joints quelques appendices : la vie monastique au Mont-Saint-Michel ; l'ordre militaire des chevaliers de Saint-Michel ; les prisons de l'abbaye. Enfin la troisième partie est une monographie analytique des monuments (abbaye, ville et remparts).

Nous ne pouvons, dans un compte rendu sommaire, aborder toutes les questions que soulève l'étude du Mont-Saint-Michel. Pour l'archéologue le domaine est immense. On pouvait croire qu'après les études parues antérieurement, entre autres celle de Corroyer, il n'y avait plus grand chose d'absolument nouveau à dire sur cet ensemble gigantesque. Il faut se détromper aujourd'hui ; les fouilles entreprises depuis plusieurs années ont donné des résultats tout-à-fait inattendus et de la plus grande importance.

Pour ce qui concerne l'histoire même, M. Gout a retracé très en détail les origines et l'extension du culte de saint Michel au moyen âge et montré le rôle joué par chaque abbé, depuis Maynard Ier (966-991) jusqu'à nos jours. Peut-être aurait-il pu, selon nous, abréger un peu cette partie historique, où tout est mis sur le même plan. Nous regrettons, en outre, que les chapitres consacrés à la vie monastique, au culte de saint Michel et aux pèlerinages au Mont aient été rejetés en appendices, alors qu'ils sont, il nous semble, d'un intérêt capital.

Laissons de côté ces petites critiques et faisons à présent ressortir les belles découvertes de M. Gout. Dans sa description de l'abbaye parue en 1877, Corroyer avait affirmé qu'il n'y avait plus aucune trace des édifices élevés au Xe siècle. Or M. Gout a retrouvé les fondations et une partie des murs du monastère de bénédictins fondé par Richard Ier en 966. L'église qui en faisait partie et qui fut à cette époque embellie grâce aux libéralités du duc, était un peu plus ancienne et remontait au commencement du Xe siècle. On en a mis à jour des vestiges très complets et indiscutables. Ce petit édifice se composait de deux nefs séparées entre elles par une épine médiane de deux arcades en plein cintre appareillées en briques. L'une de ces arcades est absolument intacte. Les deux nefs se terminaient à l'Est par deux arcades donnant accès dans deux absidioles carrées, au-dessus desquelles étaient ménagés à mi-hauteur deux réduits (sacristie et trésor). On accédait à ces petites pièces par un escalier en bois partant de la nef septentrionale et se continuant par des degrés en pierre jusqu'au niveau des logis abbatiaux. Couverte d'abord d'une charpente apparente, consumée par un incendie en 992, l'église fut abritée ensuite par une voûte en berceau se prolongeant jusqu'à un mur adossé au rocher.

Quant à l'abbaye de 966, les fouilles en ont fait retrouver les soubassements presque complets dans le sol de la nef romane actuelle et au milieu d'une quantité innombrable de squelettes, dans un état de conservation surprenant.

En 1017, le duc Richard II ordonna la substitution d'un vaste édifice à la petite église carolingienne. De ce fait, les anciens bâtiments conventuels furent englobés dans le nouveau vaisseau et il s'en suivit une réédification totale de l'abbaye. C'est en 1025 que les travaux commencèrent. On éleva d'abord le chœur, qui en 1058 était terminé, ainsi que le transept. Sous ce chœur et sous chacun des croisillons il y avait une crypte ou chapelle souterraine. A la mort de l'abbé Ranulphe, la nef était entièrement terminée. On la couvrit d'une charpente. Quant à l'église du Xe siècle, elle fut conservée ; on démolit simplement sa couverture et sur l'épine médiane de ses arcades on osa, bien imprudemment, asseoir deux des piliers du collatéral nord

Les murs et les grandes arcades de la nef élevés

par l'abbé Ranulphe étaient composés de parements et d'arêtes en pierre de taille de petit appareil mal liaisonnés ; de plus, la voûte de l'église du Xe siècle ne supportait que péniblement le poids des deux piliers de la nef dont on l'avait chargée. Cette voûte se déforma rapidement et il s'en suivit des désordres graves à l'église supérieure. En 1103, le côté nord de la nef s'effondra, en écrasant une grande partie du dortoir. Il fallut donc refaire cette partie de l'édifice et lui donner des bases plus solides. On renforça les substructions à l'aide de piles et on refit les voûtes de l'église carolingienne. Peu après, le 25 avril 1112, la foudre tomba sur l'abbaye et incendia les charpentes.

Pour résumer ici l'histoire des différents bâtiments de l'abbaye, depuis le VIIe siècle jusqu'à nos jours, il nous faudrait beaucoup plus de place que nous ne disposons. M. Gout a posé ou résolu bien des problèmes qui à eux seuls mériteraient de longues discussions. Pour ce qui regarde, par exemple, *la Merveille*, l'auteur a nettement démontré que cette partie si imposante du monastère, commencée après l'incendie de 1203 et terminée en 1228, n'a pas été élevée d'un seul jet, comme on l'a répété tant de fois. La belle salle des Chevaliers, dont le nom actuel ne semble pas antérieur à la création de l'Ordre des Chevaliers de Saint-Michel en 1469, était primitivement, suivant M. Gout *le chauffoir*, c'est-à-dire la pièce où on se livrait aux travaux manuels, où on copiait les manuscrits et où on se chauffait en hiver. Cette construction nous paraît être l'œuvre d'un architecte normand et non de l'Ile de France ; ainsi le tailloir des chapiteaux est de forme ronde, ce qui est très spécial, on le sait, à la Normandie. Quant au cloître, on y trouverait plus d'une analogie, dans l'ordonnance générale et dans la décoration, avec certains monuments normands (cathédrales de Bayeux et de Coutances) et anglais. Il aurait été très intéressant que M. Gout fît certains rapprochements.

Un mot, pour terminer, du chœur de l'église actuelle, bâti après l'écroulement survenu en 1421. C'est le cardinal d'Estouteville, archevêque de Rouen et abbé commendataire du Mont-Saint-Michel, qui en entreprit la reconstruction, à partir de 1446. Jusqu'en 1452, on travailla avec activité ; on éleva la crypte et les chapelles rayonnantes de l'église supérieure. Puis, il y eut un arrêt d'une cinquantaine d'années. En 1500, seulement, on acheva le triforium et les fenêtres hautes. M. Gout a attribué ce chœur à Guillaume Pontifz, architecte de Rouen, très célèbre à l'époque, mais aucun document ni aucune preuve ne vient à l'appui de cette affirmation qui nous paraît tout à fait gratuite.

On trouverait peut-être encore quelques critiques à formuler en lisant le bel ouvrage de M. Gout [1], mais il faut avant tout rendre justice à l'auteur qui s'est distingué par de remarquables découvertes et qui, dans un livre capital, a glorifié, comme il convenait, la science des grands architectes du moyen âge qui élevèrent une des merveilles du monde les plus émouvantes.

A. Boinet.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

401. Aubert (Abbé). Histoire de Balleroy jusqu'au XIVe siècle. Caen, E. Domin, 1910. In-8°, 378 p., fig., plans et pl.

402. Babelon (E.). Le Millénaire de Cluny. (*La Revue hebdomadaire*, 1er octobre 1910, p. 5-27.)

403. Bertaux (Emile). L'exposition rétrospective d'art de Saragosse, 1908. Introduction par D. Mariano de Pano y Ruata et préface par le chanoine D. Francisco de Paula Moreno. Saragosse, Paris, 1910. In-fol., 115 pl.

404. Berthier (J.-J.). L'Eglise de Sainte-Sabine à Rome. Rome, impr. Roma, 1910. In-8°, 550 p., fig. et pl.

405. Blanchet (A.). Œuvres d'art du moyen âge inspirées par la littérature contemporaine. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1910. In-8°, 12 p., fig. (Extrait du *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1909-1910.)

406. Brutails (J.-A.). A propos du quatrième centenaire d'une cloche, causerie faite à Branens le 7 mai 1911. Bordeaux, imp. de G. Cadoret, 1911. In-8°, 14 p. (Extrait des *Actes de la Société Archéologique de Bordeaux*, t. XXXIII.)

407. Buls (Ch.). Esthétique des villes. L'isolement des vieilles églises. Bruxelles, G. Van Oest, 1910.

---

1. Pour chaque période, M. Gout étudie successivement l'église, les bâtiments conventuels, la ville, les remparts, etc. Le lecteur qui voudra étudier seulement telle ou telle partie du Mont-Saint-Michel, sera obligé de sauter constamment d'un chapitre à l'autre et éprouvera une certaine peine à s'y reconnaître. Pour un ensemble aussi complexe, l'ordre chronologique offre de grands inconvénients. Il était, il nous semble, indispensable de mettre au moins à part tout ce qui concerne la ville et les remparts. Pour l'église elle-même, n'était-il pas plus simple de lui consacrer un chapitre spécial ou plusieurs se suivant ?

408. Darney (Georges). La Ferté-sous-Jouarre (Seine-et-Marne)... Paris, H. Champion, 1910. In-8°, xiv-717 p., fig.

409. Fourreau (Armand). Le génie gothique. *L'art et les artistes*, octobre 1910, p. 3-12, 15 fig.)

410. Gerola (Gius). Bassano. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911. In-8°, 141 p., fig. Collezione di monografie illustrate, serie 1, n° 59.)

411. Gougaud (Dom L.). L'art celtique chrétien. *Revue de l'art chrétien*, 1911, mars-avril, p. 89-108., fig.)

412. Grabar (Igor). Istoriia russkago iskusstva. [Histoire de l'art russe.] VI. Saint-Pétersbourg, I. Knebel, 1910. In-4°, 113-224 p., ill.

413. Hamann (Rich.), Rosenfeld (Fel.). Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte u. Aesthetik mittelalterl. Architektur, Ornamentik u. Skulptur. [Erweit. Sonderabdr. aus : *Jahrb. d. preuss. Kunstslts.* Berlin, G. Grote, 1910. In-fol., vii-170 p., 182 fig. et 7 pl. coloriées. 20 m.

414. Helbig (Jules), et Brassinne (Joseph). L'Art mosan, depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. T. II. Du début du XVIe à la fin du XVIIIe siècle. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-4°, pl., fig., 191 p. 20 fr.

415. Herrera y Gés (Manel). Os de Balaguer, Ciérvoles, Forich, monastir de les Avellanes. *(Butlleti del Centre excursionista de Lleyda*, juillet-septembre 1910, p. 5-15, fig.)

416. Jean (René). Les Arts de la terre, céramique, verrerie, émaillerie, mosaïque, vitrail. Paris, H. Laurens, 1911. Gr. in-8°, 480 p., fig. (Manuels d'histoire de l'art, publiés sous la direction de M. Henry Marcel.)

417. Jourdain (Frantz). La faillite de l'art religieux. *La Revue*, 15 octobre 1910, p. 164-171.)

418. Jusselin (Maurice). Statistique archéologique d'Eure-et-Loir, liste des monuments historiques ou mégalithiques, meubles et immeubles classés à la date du 31 décembre 1910. Chartres, à l'Hôtel de la Société archéologique, 1911. In-8°, 95 p. Extrait du *Cinquantenaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.*)

419. Kampers (Frz.). Karl der Grosse. Die Grundlegung der mittelalterl. Kultur u. Weltanschauung. Mainz, Kirchheim, 1910. Gr. in-8°, vii-128 p., 74 fig. et titre en mosaïque. Weltgeschichte in Karakterbildern. II. Abtlg.) 1 m.

420. Matiegky (J.). Rukovet ceské archaelogie [Manuel d'archéologie tchèque.] Königl. Weinberg, Jan Laichter, 1911. In-8°, xii-110 p., 24 pl. (Umeni a remesla. 5.) 2 k. 50.

421. Meyer (Johan). Fortids kunst i Norges bygder. III. Vaage, Sell og Nedre Hedalen. Kristiania, Alb. Cammermeyers Forlag, 1910. In-8°, 37 p., 14 pl. 9 kr.

422. Nicolosi (G. A.). Il litorale maremmano : Grosseto, Orbetello. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911. In-8°, 174 p., fig. (Collezione di monografie illustrate, serie 1, n° 58.) 5 l.

423. Nockher (Ferd.). Religiöse Kunst in den Bergen von Tirol. (*Der Pionier*, décembre 1910, p. 17-22.)

424. Pinacoteca (La) ambrosiana in Milano. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-16, 4 p. (Collezione miniature : serie gallerie italiane, n° 5.) 2 l.

425. Plesser (Alois), Tietze (Hans). Die Denkmale des politischen Bez. Pöggstall. Mit Beiträgen v. Jos. Bayer et Heinr. Sitte. Wien, A. Schroll, 1910. In-fol., xxix-272 p., 301 fig. et 1 carte coloriée. (Oesterreichische Kunsttopographie. 4. Bd.) 23 m.

426. Roux (J.-Charles). Souvenirs du passé. Saint-Gilles, sa légende, son abbaye, ses coutumes. Paris, A. Lemerre, 1910. In-fol., 355 p., fig.

427. Schmid (Andreas). Pflege der kirchlichen Kunst in den Priesterseminarien. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, n°s 6, 8, col. 173-186, 227-234.)

428. Soukup (Josef). Politicky okres Pisecky. [Le cercle de Pisec.] Prague, Bursik et Kohout, 1910. Gr. in-8°, viii-347 p., pl. (Soupis pamatek historickych v kralovstvi ceskem. 33.) 15 k.

429. Uhde-Bernays (Herm.). Rothenburg ob der Tauber. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1910. In-8°, viii-117 p., fig. et pl. Stätten der Kultur. 4.) 3 m.

430. Wirth (Zdenek). Politicky okres Nachodsky. [Le cercle de Nachod.] Prague, Bursik et Kohout, 1910. Gr. in-8°, vi-213 p. (Soupis pamatek historickych v kralovstvi ceskem. 34.) 9 k.

431. Wölfflin H.. L'art classique : initiation au génie de la Renaissance italienne, traduit de l'allemand sur la 4e éd. par Conrad de Mandach, avec préface du traducteur. Paris, H. Laurens, 1911. In-8°, 80 pl. (*Les études d'art à l'étranger.*) 12 fr.

432. Wörndle (Heinrich von). Instruktionskurs für kirchliche Kunst in Wien. (*Die christliche Kunst*, février 1911, p. 146-147, fin.)

433. Wurzbach (Alfred von). Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund archivalischer Forschungen mit mehr als 3 000 Monogrammen. I. A.-K. ; II. L.-Z. ; III. Nachträge und Verzeichnis der Monogrammen. Wien und Leipzig, Verlag von Halm und Goldmann, 1906-1911. 3 vol., in-4° fig., 778-910-294 p. 135 fr.

Architecture.

434. Agnel d'Acigné (Z. d'). Quelques marques de maîtres ès pierres relevées dans le département du Var. Draguignan, impr. de Latif frères, 1910. In-8°, 23 p., pl.

435. Albert (Peter P.). Urkunden und Regesten zur Geschichte des Freiburger Münsters. (*Freiburger Münsterblätter*, 1910, 1er livr., p. 31-49.

436. Anthonioz (Charles). Etude sur l'architecture en Savoie. Les Clochers. Annecy, impr. de Hérisson frères, 1911. In-24, 32 p., fig.

437. Archives de la Commission des Monuments historiques, publiées sous le patronage de l'Administration des Beaux-Arts par les soins de MM. A. de Baudot, A. Perrault-Dabot. V : Périgord, Languedoc, Provence. Paris, H. Laurens (s. d.). Gr. in-fol.

438. Aubert (Victor). Le cloître de Saint-Evroul de Maule. (*Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin*, 1910, 2e fasc., p. 177-178, 1 pl.)

439. Aurmi (G.). La chiesa di Santa Maria di Portonovo. (*L'arte*, novembre-décembre 1910, p. 473-476, fig. et plans.)

440. Barut du Bourget (Jean). Le Château prieuré du Bourget-du-Lac, berceau de la maison royale d'Italie, monument historique de France. Chambéry, Impr. chambérienne, 1911. In-8°, 49 p., pl. et portraits.

441. Batcave (Louis). La dédicace de l'église des Bonshommes, 1578. (*Société historique d'Auteuil et de Passy*, 1910, 2e-4e trim., p. 55-60, 1 fig.)

442. Behr. Tholey (Kreis Ottweiler). Wiederherstellung der Abteikirche. (*Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz*, 1910, p. 45-58, 7 fig. et pl.)

443. Boinet (A.). La cathédrale de Bourges. Paris, H. Laurens, 1911. In-8°, 48 fig., 2 plans. (Petites monographies des grands édifices de la France.)

444. Bondini (Lu.). La cappella artistica del protomartire S. Stefano nella basilica Antoniana di Padova : descrizione. Padova, tip. del Messaggiero, 1911. In-8°, 27 p., pl. 0 l. 30.

445. Breuils (Abbé). Montréal. (*Bulletin de la Société archéologique du Gers*, 1er-3e trim., p. 43-55.)

446. Chabeuf (Henri). La Sainte-Chapelle de Dijon. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mai-juin, p. 177-196, fig.)

447. Chirol (Pierre). L'église d'Eu. (*Notes d'art et d'archéologie*, septembre-octobre 1910, p. 120-127, 7 fig.)

448. Clemen (Paul). Les Fouilles du palais carolingien d'Ingelheim. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mars-avril, p. 131-135, fig.)

449. Clemen (Paul). Marienhagen (Kreis Gummersbach), Wiederherstellung der evangelischen Pfarrkirche und ihrer frühgotischen Wandmalereien. (*Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz*, 1910, p. 25-35, fig., pl.)

450. Cloquet (L.). Traité d'architecture. Eléments de l'architecture ; types d'édifices ; esthétique, composition et pratique de l'architecture, par L. Cloquet,... T. I : murs, voûtes, arcades. T. II : portes, fenêtres, cheminées, charpente, menuiserie, planchers, escaliers, couvertures. 2e éd. Liége, C. Béranger, 1911. 2 vol. in-8°, VII-406-582 p., 980-1329 fig. 30 fr.

451. Contratto colla amministrazione della fabbrica del duomo di Milano per la fornitura del marmo occorrente alla facciata della certosa di Pavia, 14 gennaio MCCCCLXXIII, [a cura di] Luca Beltrami. Milano, tip. U. Allegretti, 1911. In-8°, 23 p., fig.

452. Corna (P. Andrea). Brevi cenni storico-artistici sull' architetto piacentino Alessio Tramello : parole dette per l'inaugurazione di una lapide in S. Maria di Campagna. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910. In-16, 48 p.

453. Dan (Demeter). Der Stifter der Klosterkirche von Suczewitza (in der Bukowina). (*Mitteilungen der dritten Sektion der kk. Zentral-Kommission*, 1910, t. 8, fasc. 1, p. 70-81.)

454. Duval (Louis). La chapelle Sainte-Reine de Bagnoles. Alençon, impr. de A. Herpin (s. d.). Gr. in-8°, 8 p., fig.

455. Duval (Louis). Travaux d'art exécutés à l'abbaye de Notre-Dame de Silly-en-Gouffern aux XVIe et XVIIe siècles. Paris, impr. de Plon-Nourrit 1901. In-8°, 16 p., pl. (Mémoire lu à la réunion des sociétés des beaux-arts des départements, tenue dans l'hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris, le 30 mai 1901.)

456. Duveau (Ed.). La Chapelle des trépassés de l'ancien cimetière Saint-Vivien. Rouen, impr. Lecerf fils, 1906. Gr. in-4°, 5 p., fig. (Extrait du *Bulletin de la Société des amis des monuments rouennais*, année 1905.)

457. Duveau (Ed.). Notice sur la maison des Templiers au Genetay. Rouen, impr. de Lecerf fils, 1909. Gr. in-4°, 8 p., fig. (Extrait du *Bulletin de la Société des amis des monuments rouennais*, année 1908.)

458. Fell (Geo.). Der Mailänder Dom u. seine Sehenswürdigkeiten. Regensburg, F. Pustet, 1910. Petit in-8°, IX-132 p., 25 fig. 1 m. 20.

459. Ferdinand (Abbé). La Basilique de Saint-Denis et ses tombeaux, guide illustré du visiteur. Paris, impr. de J. Aragno (1911). In-24, 63 p., pl.

460. Flamm (Hermann). Die Jahrmarkt-Inschrift in der Turmvorhalle des Freiburger Münsters. (*Freiburger Münsterblätter*, 1910, 1re livr., p. 50-52, fig.)

461. Formigé (Jules). Rapport sur la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (Gard). Paris, impr. de G. Kadar, 1909. Gr. in-8°, 38 p., pl. et plan.

462. Fris (V.). Antiquités gantoises. (*Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1910, fasc. 7-10, p. 301-376.)

463. Germain de Maidy (L.). Repositoires eucharistiques de la Meuse. (*Bulletin de la Société de Bar-le-Duc*, août-décembre 1910, p. CXL-CXLI.)

464. Gottardi (A.). Viterbo nell'architettura del duecento. Viterbo, tip. G. Agnesotti, 1911. In-8°, 38 p.

465. Gruneisen (W. de). Sainte-Marie-Antique, avec le concours de Christian Huelsen, Giovanni Giorgis, Vincenzo Federici, Joseph David. Roma, M. Bretschneider, 1911. In-fol., 631 p., 375 fig., 107 pl. 300 fr.

466. Hartmann (K. O.). Die Baukunst in ihrer Entwickelung von der Urzeit bis zur Gegenwart. 1. Die Baukunst des Altertums u. des Islam. 2. Die Baukunst des Mittelalters und der Renaissance. Leipzig, C. Scholtze, 1910-1911. Gr. in-8°, VIII-241 et VII-347 p., fig. et pl.- 16 m.

467. Harvey (W.). The Church of the Nativity at Bethlehem. Edit. by R. Weir Schultz. London, Batsford, 1911. In-4°, ill. 30 s.

468. Heim (A.). Gand souterrain ; cryptes et caves. (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, n° 4, p. 191-224, plan, pl. et fig.)

469. Heim (A.). Un vieux bâtiment peu connu ayant fait partie de l'abbaye de Saint-Bavon. (*Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1910, fasc. 7-10, p. 451-456, 1 fig.)

470. Howard (F. E.). Fanvaults. (*The archaeological Journal*, mars 1911, p. 1-42, pl.)

471. Huppertz (A.). Grundregeln beim Kirchenbau. (*Der Pionnier*, octobre-novembre 1910, p. 7-8, 11-13.)

472. Jadart (Henri). Le Palais archiépiscopal de Reims. (*Travaux de l'Académie nationale de Reims*, 1910, 126e vol., p. 131-148, 3 pl.)

473. Klaiber (Hans). Zur Enstehungsgeschichte der schwäbischen Gotik. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1910, 6e livr., p. 498-508.)

474. Knowles (W. H.). The priory church of St-Mary and St-Oswin, Tynemouth (Northumberland). (*The archaeological Journal*, mars 1910, p. 1-50, fig., pl. et plans.)

475. Laran (J.). La cathédrale d'Albi. Paris, H. Laurens, 1911. In-8°, 48 fig., 1 plan. (Petites monographies des grands édifices de la France.)

476. Lemaire (R.). Les formes gothiques. (*Bulletin des métiers d'art*, 1910, p. 403-410, 17 fig.)

477. Lemoine (Henri). La construction des Feuillants de la rue Saint-Honoré, 1600-1610. (*Bulletin de la Société des XVIIIe et XVIIe arr. de Paris*, janvier-juin 1910, p. 32-38, 2 pl.)

478. Levillain (L.). Les plus anciennes églises abbatiales de Saint-Denis. (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1909, t. 36, p. 143-222.)

479. Lindblom (A.). En stafkyrkostol i en romansk stenkyrka. (*Fornvännen*, Argang 1910, p. 186-197.)

480. Lorain (Ch.). L'église et le cimetière Saint-Michel de Chaumont, 1300-1800. (*Annales de la Société de Chaumont*, 1910, fasc. 18-19, p. 341-359, 2 pl.)

481. Lusini (V.). Il duomo di Siena. Parte I. Siena, tip. S. Bernardino, 1911. In-4°, xx-375 p., pl. et fig.

482. Maître (Léon). L'église de Saint-Philbert de Grandlieu devant l'Institut. A propos d'un rapport de M. le Comte Robert de Lasteyrie. Paris, E. Leroux, 1910. In-8°, 22 p. (Extrait de la *Revue archéologique*.)

483. Molteni (Pa.). Il duomo di Milano ammalato: sogno. Sesto S. Giovanni, tip. A. Barion, 1910. In-8°, 21 p.

484. Mossmeyer (Fr.). Relazione in merito al restauro fatto al vetratone del coro di s. Maria Novella ai componenti la commissione del concorso. Firenze, tip. ditta M. Mozzon, 1911. In-8°, 12 p.

485. Nebbia (Ugo). I recenti restauri della badia di Chiaravalle milanese. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, octobre 1910, p. 369-386, fig., 1 pl.)

486. Nodet (Dr Victor). Les Cloîtres de Brou. Bourg, impr. du Courrier de l'Ain, 1910. In-8°, 23 p., fig.

487. Nodet (Dr Victor). L'église de Brou. Paris, H. Laurens, 1911. In-8°, 40 fig., 1 plan. (Petites monographies des grands édifices de la France.)

488. Nordlander (J.). Försvarskyrkor i Norrland. (*Fornvännen*, Argang 1909, p. 50-51.)

489. Normand (Charles). L'abbaye de Flavigny. (*L'Art des monuments des arts parisiens et français*, 1910, n° 131, p. 88-94, pl. et fig.)

490. Nos églises rurales (Roosebeke). (*Bulletin des métiers d'art*, 1910, p. 394-396, 3 fig.)

491. Notker Curti (Dom P.). Karolingische Kirchen in Graubünden. (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige*, 1911, 1, p. 110-131, plans et fig.)

492. Otto (Rich.). Ueber die Dorpater Klöster u. ihre Kirchen. Jurjew (Dorpat). Leipzig, K. F. Koehler, 1910. Gr. in-8°, vii-66 p. et 3 pl. (Verhandlungen der gelehrten estnischen Gesellschaft. 2. Heft.) 2 m.

493. Rackham (R. B.) Building at Westminster abbey from the great fire (1298) to the great plague. (*The archaeological Journal*, septembre 1910, p. 259-278.)

494. Régnier (Louis). Dons faits par Charles VII, Louis XI et Charles VIII pour la reconstruction des églises de Notre-Dame de Pontoise, Notre-Dame de Montfort et Notre-Dame de Cléry, documents publiés et commentés par Louis Régnier. Paris, A. Picard et fils, 1909. In-8°, 26 p., pl. (Vexin. — Extrait des *Mémoires de la Société historique et archéologique de Pontoise et du Vexin*, T. XXIX.)

495. Régnier (Louis). L'église de Vetheuil. (*Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin*, 1910, 2e fasc., p. 137-174, 4 pl.)

496. Renard. Niederkastenholz (Kreis Rheinbach), Wiederherstellung der katholischen Kapelle. (*Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz*, 1910, p. 36-37, 6 fig.)

497. Renard. Refrath (Kreis Mülheim am Rhein). Wiederherstellung der alten katholischen Pfarrkirche. (*Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz*, 1910, p. 37-40, 4 fig.)

498. Renard. Saint Vith. (Kreis Malmedy). Wiederherstellung der alten Teile der katholischen Pfarrkirche. (*Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz*, 1910, p. 41-45, 4 fig. et pl.)

499. Romdahl (A. L.). Stenhuggaremärken i Linköpings Domkyrka. (*Fornvännen*, Argang 1909, p. 42-50.)

500. Romdahl (A. L.). Studier i Linköpings domkyrkas byggnadshistoria. Stockholm, 1910. pl. et fig.

501. Roosval (J.). Gottländska portaler. (*Nordisk Tidskrift*, Argang 1909, p. 17-39.)

502. Roosval (J.) Lunds Domkyrka byggd af italienare. (*Ord och Bild*, Argang 1910, p. 411-423.)

503. Roosval (J.). Studier till visbys domkyrkas historia. *Arktos*, Argang 1909.

504. Rostand (André). Conférence des Rosati picards... Amiens, XLVII. Les Descriptions anciennes de la cathédrale d'Amiens. Conférence faite à la séance du 30 septembre 1910. Cayeux-sur-Mer, imp. de P. Olivier 1911). In-16°, 64 p.

505. Rostislavov (A.). Renessans russkoj tserkovnoj architektury. (*Apollon*, juillet-août 1910, p. 20-30.)

506. Schippers (P. Adalbert). Eine viel genannte falsch gelesene Inschrift. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, n° 7, col. 195-198, 3 fig.)

507. Schmitz (Frz.). Der Dom zu Koeln, seine Construction u. Ausstattung. Erläuternder Text v. Thdr. Schmitz. (Neue Ausg.). Frankfurt a. M., J. Baer, 1910. In-fol., 3 feuilles de texte avec pl., 8 p. et 141 pl. 100 m.

508. Secker (Hans Friedrich). Die frühen Baugformen der Gotik in Schwaben, insbesondere ihr Zusammenhang mit Details aus der Strassburger Münster Bauhütte. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911. Gr. in-8°, XII-78 p., 10 pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 138.) 4 m. 50.

509. Spectator. Dans une très belle église Muggia Vecchia. (*Bulletin des métiers d'art*, 1910, p. 459-466, 11 fig.)

510. Stein (Henri). — Les Architectes des cathédrales gothiques, Etude critique... *Paris, H. Laurens* (1911). In-8°, 128 p., pl. (Les Grands Artistes, leur vie, leur œuvre.)

511. Steinbrecht (C.) Die Baukunst des deutschen Ritterordens in Preussen. III. Schloss Lochstedt u. seine Malercien. Ein Denkmal aus des deutschen Ritterordens Blütezeit. Mit 1 Kupferradierg, Hrsg. m. Unterstützg. des Vereins f. die Herstellg. u. Ausschmückg. der Marienburg. Berlin, J. Springer, 1910. In-fol., VI-28 p., 11 pl. coloriées et 38 fig. dans le texte. 40 m.

512. Talmeyr (Maurice). L'abbaye de Pontigny (*Le Gaulois*, 4 octobre 1910.)

513. Tengbom (J.). Wemdalens Kyrka. (*Arkitektur, teknisk Tidskrifts fackafdelning för arkitektur*, Argang 1910, p. 50-53.)

514. Visite à l'ancienne abbaye de Pentemont. (*Bulletin de la Société du VIIIe Arr. de Paris*, octobre 1910, p. 67-68, 7 pl.)

515. Viviani (D.). Tempio di s. Angelo in Perugia : studio di ripristino. Roma, E. Calzone, 1911. In-4°, 7 p., fig. (Estr. *Bollettino d'arte del ministero della P. I.*)

516. Warken. Etudes archéologiques sur la basilique de Saint-Willibrord à Echternach. (*Ons Hémecht*, 1910, p. 22-27, 58-65, 99-103, 11 fig.)

517. Wille (Fritz). Karolingisch-Ottomsche Einflüsse in der Architektur der Krypta zu Vreden i. W. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, n° 9, col. 267-277, 2 fig.)

518. Wolff (Dom Odilo). Beuroner Kunst. (*Die christliche-kunst*, février 1911, p. 121-138, pl. et fig., p. 121-152.)

519. Wymann (E.). Die Anfänge der Kapelle in Göttschwiler su Springen. (*Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1910, 2e livr., p. 142-146, pl. et fig.)

520. Yché (J.). Le maître-autel de Saint-Just. (*Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne*, 1910, p. 281-288.)

Sculpture

521. Balletti (A.). Transizioni e filtrazioni d'arte : Madonne scolpite nel Reggiano. (*Rassegna d'arte*, octobre 1910, p. 158-159, fig.)

522. Baum (Jul.). Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart, J. Hoffmann, 1911. In-4°, XVI-176 p., 58 pl. 30 m.

523. Bertaux (E.). Donatello. Paris, Plon, 1910. In-4°, 254 p., 24 pl. (Collection des Maîtres de l'Art.)

524. Bideaux (Gaston). Les stalles de l'église de Chaumont-en-Vexin (Oise). (*Revue de l'art chrétien*, 1911, janvier-février, p. 58-60, fig.)

525. Bilson (John). Le Chapiteau à godrons en Angleterre. Caen, H. Delesques, 1910. In-8°, 15 p., fig. (Extrait du *Compte-rendu du 75e Congrès archéologique de France tenu en 1908 à Caen.*)

526. Biver (Paul). Some examples of english alabaster tables in France. (*The archaeological Journal*, mars 1910, p. 66-87, fig. et pl.)

527. Biver (Paul). Tombs of the school of London at the beginning of the fourteenth century. (*The archaeological Journal*, mars 1910, p. 51-65, pl. et fig.)

528. Bombe (Walter). Il bel San Giovanni. Zur Restauration des Florentiner Baptisteriums. (*Der Cicerone*, 14 juillet 1910, p. 492-494, 3 fig.)

529. Braun (Edmund Wilhelm). Einige Neuerwerbungen zu Troppau in Jahre 1909. *Der Cicerone* 15 septembre 1910, p. 603-612, 13 fig.)

530. Braun (Jos.). Die englischen Alabasteraltäre. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, n° 8, col. 233-248, 3 fig.)

531. Breck (Joseph). Une madone de Verrocchio. (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1910, p. 271-274, pl.)

532. Charbonneau-Lassay. Le tombeau des pélerins poitevins dit le monument du Bon-Mariage, à Limoges. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1910, 2e-3e trim., p. 52-55.)

533. Clanché (G.). Découverte du tombeau de Jean Forget à la cathédrale de Toul. (*Bulletin mensuel de la Société d'archéologie lorraine*, août-décembre 1910, p. 245-256, 2 pl.)

534. Cohn-Wiener (Ernst). Die Wetzlarer Plastik des XIII Jahrunderts und der Meister der Bamberger Adamspforte. (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 4e livr., p. 205-226, pl. et 18 fig.)

535. Diderrich (Emile). Les pierres armoriées d'Aspelt. (*Ons Hémecht*, 1910, p. 139-143, 176-180, 217-227, 8 fig.)

536. Documents de la Sculpture française. T. II. La Renaissance (Ire partie), publ. par MM. P. Vitry et G. Brière. Paris, Longuet, 1911. In-fol., 570 documents en 92 pl. 65 fr.

537. Drouot (Henri). Le nombre des « pleurants » aux tombeaux des ducs de Bourgogne. (*Revue de l'Art chrétien*, 1911, mars-avril, p. 135-141, pl.)

538. Dy (G.) Sculpture monumentale. (*Bulletin des métiers d'art*, 1910, p. 257-258, 6 fig.)

539. Enlart (Camille). Le musée de sculpture comparée du Trocadéro. Paris, H. Laurens, 1911. In-8°, 115 fig. (Les grandes Institutions de France.) 3 fr. 50.

540. Guéorguiévskii (V.). Ikony Ioanna Groznagoi ego semii v Souzdalé. (*Starýé Gody, novembre* 1910, p. 3-21, 9 pl., 4 fig.)

541. Howard (F. E.). Screens and rood-lofts in the parish churches of Oxfordshire. (*The archaeological Journal*, juin 1910, p. 151-201, fig. et pl.)

542. Klingelschmitt (Franz Theodor). Georg Kraft, ein Mainzer Erzgiesser des ausgehenden Mittelalters. (*Mainzer Zeitschrift*, 1910, p. 44-49, 1 fig., 4 pl.)

543. Layard (Nina F.) Notes on some early crucifixes, with examples from Raydon, Colchester, Ipswich and Marlborough. (*The archaeological Journal*, mars 1910, p. 91-97, pl.)

544. Lübbecke (Fried.). Die gotische Kölner Plastik. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. Gr. in-8°, xiii-126 p., 44 pl. coloriées. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 133). 12 m.

445. Mendez-Casal (A.). Les grandes œuvres d'art inédites. (*Les arts anciens de Flandre*, 1909-1910, fasc. 4.), p. 156-161, 1 pl.

546. Mesnil (Jacques). Les Mystères et les Arts plastiques. (*L'Art flamand et hollandais*, septembre-décembre 1910, p. 97-105, 3 pl., 1 fig.)

547. Métais (Abbé C.). La crosse et le tombeau de Regnault de Mouçon. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mai-juin, p. 211-218, fig.)

548. Michel (Robert). Le tombeau du pape Innocent VI à Villeneuve-lès-Avignon. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mai-juin, p. 205-210, fig.)

549. Munioz (Ant.). Martino Feraboscо architetto ; il baldacchino di s. Pietro, gli stucchi del Quirinale. Siena, tip. ditta L. Lazzeri, 1911. In-4°, 21 p. fig. (Estr. *Vita d'arte*.)

550. Münzel (Gustav). Der Dreikönigaltar von Hans Wydyz im Freiburger Münster. (*Freiburger Münsterblätter*, 1910, 1re livr., p. 1-22, 8 fig.)

551. Nordensvan (G.). Chimererna i Notre Dames torn. (*Arktos*, 1909, p. 193-197.)

552. Pillion (Louise). Un tombeau français du XIIIe siècle et l'apologue de Barlaam sur la vie humaine. (*Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1910, p. 321-334, fig. et pl.)

553. Reader (Francis W.). A Note on a bone crucifix found in London and some others. (*The archaeological Journal*, mars 1910, p. 98-108, fig. et pl.)

554. Sachsen (Johann Georg, Herzog zu). Ein Ikon im Sinaikloster. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, n° 10, col. 311-314, fig.)

555. Schmid (H. A.). Ein Zeugnis über Mathias Grünewald aus dem Zeitaller Ludwig XVI. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1910, 6e livr., p. 547-549.)

556. Schnütgen. Spätgotisches Tonmedaillon als Andachtsbilder. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, n° 10, col. 313-314, fig.

557. Sculptures soissonnaises. (*Bulletin des métiers d'art*, 1910, p. 390-396, 2 fig.)

558. Soil de Moriane. La sculpture allemande du moyen âge. (*Bulletin des métiers d'art*, 1910, p. 286-287, 7 fig.)

559. Staudhamer (S.). Die Plastik der Gegenwart. (*Die christliche Kunst*, avril 1911, p. 177-186, pl. et fig. p. 177-208.)

560. Thorel (Oct.). A propos d'une statuette ancienne trouvée à Oisemont, Somme. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1910, 2e-3e trim., p. 381-387, 1 pl.)

561. Van den Gheyn (Chanoine). L'ameublement du chœur de Saint-Bavon à Gand. (*Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1910, fasc. 7-10, p. 428-450).

562. Vitry (Paul). Musée du Louvre, Département de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance, acquisitions et dons, année 1910. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mars-avril, p. 147-148, fig.)

563. Vogelsang (Willem). Die Holzskulptur in den Niederlanden. Band I : Das Erzbischöfliche Museum zu Utrecht. Berlin, J. Bard, 1911. In-fol., XI-40 p., 31 pl. 62 fr. 50.

564. Wrangel (E.). Lunds Domkyrkas äldsta ornamentik. Kjøbenhavn, 1910. 68 p. Sonderdruck aus *Aarbøger for nordisk old kyndighed og historie.*)

565. Yernaux (J.). Comment furent sauvés les mausolées de Bourgogne et la cheminée du Franc à Bruges. (*Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 1910, fasc. 1-4, p. 268-280.)

Voir aussi n°s 146, 162, 163, 165, 501, 518, 520.

Peinture

566. Angelico (Fra) da Fiesole. L'œuvre du maître. Paris, Hachette, 1911. In-8°, 327 fig. (Nouvelle collection des classiques de l'art.) 12 fr.

567. Bacci (Pèleo.) Gli affreschi di Buffalmacco scoperti nella chiesa di Badia in Firenze. Roma, E. Calzone 1911. In-4°, 27 p., fig., 6 pl. (Estr. *Bollettino d'arte del ministero della P. I.*)

568. Bernardini (Giorgio). Alcuni dipinti della Galleria Borghese. (*Rassegna d'arte*, septembre 1910, p. 142-144, 6 fig.)

569. Berthomieu (L.). Une fresque de la Magliana : le Martyre de sainte Cécile. (*Bulletin de la commission archéologique de Narbonne*, 1910, p. 180-200 et 295-299, 1 pl.)

570. Bode (Wilhelm). Rembrandts Tobias mit dem Engel am Rande des Wassers in der Berliner gemäldegalerie. (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 3e livr., p. 159-163, pl. et fig.)

571. Bossert (Helmuth Th.). Drei neue Gemälde von Hans Multscher. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, décembre 1910, p. 491-597, 3 fig.)

572. Breck (Joseph). Un dipinto del Cavazzola. (*Rassegna d'arte*, septembre 1910, p. 146, fig.)

573. Cagnola (Guido). Una tavola poco nota di Bartolomeo Montagna. (*Rassegna d'arte*, septembre 1910, p. 145-146, fig.)

574. Casier (Jos.). L'exposition de l'art belge au XVIIe siècle, 2e article. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, janvier-février, p. 44-56.)

575. Casier (Jos.). Marguerite d'York et les Pauvres Claires de Gand. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mars-avril, p. 141-147, fig.)

576. Cassi (Gellio). Un celebrato dipinto di Paolo Veronese. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, novembre-décembre 1910, p. 481-485, fig.)

577. Ceuleneer (A. de). Justus van Gent (Joos van Wassenhove). Gent, A. Siffer, 1910.

578. Chefs-d'œuvre (Les) de Roger Van der Weyden. Bruxelles, Vromant, 1911. In-16, pl. 0 fr. 75.

579. Ciartoso (Maria). Note su Antoniazzo Ro-

mano : degli affreschi in s. Croce in Gerusalemme e di due imagini votive. Roma, tip. Unione ed., 1911. In-4°, 12 p., fig.

580. Clemen (Paul). Peintures murales du début de l'époque romane à l'église abbatiale de Werden. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, janvier-février, p. 57-58, fig.)

581. Cocco (Chanoine Giovanni di). I Corali miniati di Monteoliveto Maggiore conservati nella cattedrale di Chiusi. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, novembre-décembre 1910, p. 458-480, fig.)

582. Colasanti (Arduino). Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, novembre-décembre 1910, p. 409-457, fig. et pl.)

583. Colasanti (Arduino). Un quadro ignorato di Gentile da Fabriano. Roma, E. Calzone, 1911. In-4°, 3 p., pl. (Estr. *Bollettino d'arte del ministero della P. I.*)

584. Conway (M.). Giovannino de' Grassi and the brothers van Limbourg. (*The Burlington Magazine*, décembre 1910, p. 144-149, 2 pl.)

585. Corinth (Lovis). Pisa und Venedig. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, octobre 1910, p. 19-24, fig.)

586. Corte-Cailler (G.). Vito D'Anna e gli affreschi di s. Teresa in Messina. Palermo, tip. A. Brangi, 1911. In-8°, 21 p., fig.

587. Dauzats (Ch.). Un nouveau Mantegna au Louvre. (*Le Figaro*, 26 octobre 1910.)

588. Delachenal (R.). A propos de la date d'une miniature. Nogent-le-Rotrou, impr. de Daupeley-Gouverneur, 1910. In-8°, 2 p. (Extrait de la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, tome LXXI, 1910.)

589. Della Vita (A.). Angelo di Lorentino d'Arezzo. (*Rassegna d'arte*, décembre 1910, p. 196-198, fig.)

590. Deux livres d'heures (n°s 10767 et 11051 de la Bibliothèque royale de Belgique) attribués à l'enlumineur Jacques Coene, par J. Van den Gheyn. Bruxelles, Vromant, 1911. Pet. in-fol., 51 pl., 16 p. 15 fr.

591. Dieulafoy (Marcel). Les premières peintures de l'école catalane. (*Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, juillet 1910, p. 324-330.)

592. Durand-Gréville (E.). Une « Vierge » de Memling au musée de Saint-Sébastien. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mai-juin, p. 218-221, fig.)

593. Eschlbeck (Melac). Zur Symbolik der Paradieses Darstellung in Miniaturen des 13 Jahrhunderts. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1910, 4e livr., p. 358-362.)

594. Folmer (Tiddo). Over onze middeleeuwsche miniatuurschilderkunst en het Breviarium Grimani. (Uitgeg. naar aanleiding der tentoonstelling van het Breviarium in het Rotterd. Leeskabinet). Rotterdam, P. M. Bazendijk, 1911. In-8°, 11 p. 0 fr. 25.

595. Fourreau (Armand). Jehan Fouquet, peintre gothique et peintre moderne. (*Les Marches de l'Est*, 1910, 6^e-9^e livr., p. 48-58, 2 fig.)

596. Friedlaender (Max J.). Ambrosius Benson als Bildnismaler. (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 3e livr., p. 139-148, pl. et 7 fig.)

597. Friedlaender (J.). Cranachs Katharinen-Altar von 1506. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, novembre 1910, p. 25-27, pl. et fig.)

598. Frizzoni (Gustavo). La Galleria Hage, a Nivaagard, presso nivaa, in Danimarca. (*L'Arte*, novembre-décembre 1910, p. 401-422, fig. et pl.)

599. Frizzoni (G.). Girolamo Marchesi. A proposito della seconda sua opera nella pinacoteca di Brera. (*Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, octobre 1910, p. 387-395, fig.)

600. Fuerstenau (Erbach di). La miniatura bolognese nel trecento : studi su Nicolo di Giacomo. Roma, tip. Unione ed., 1911. In-4°, 12 p., fig. (Estr. *L'Arte*.)

601. Giolli (Raffaello). L'arte intelvese e la sua esposizione. (*Rassegna d'arte*, décembre 1910, p. 199-200, fig.)

602. Glück (Gustav). Ein neugefundenes Werk Jan Scorels. (*Der Cicerone*, 1er septembre 1910, p. 589, 1 pl.)

603. Grüneisen (W. de). Sainte-Marie antique : le caractère et le style des peintures du VIe au XIIIe siècle. Rome, M. Bretschneider, 1911. In-4°, 179 p., fig. 25 l.

604. Guerlin (Henri). Notice sur un tableau de l'église Sainte-Radegonde. (*Bulletin trimestriel de la Société archéologique de Touraine*, 1910, 2e 3e trim., p. 169-173.)

605. Haberditzl (F. M.). Nachtrag zur Abhandlung « die Lehrer des Rubens ». (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, t. 28, fasc. 6, p. 289-290, pl.)

606. Hacquet (Alfred). L'exposition du livre. (*Revue tournaisienne*, 1910, 10e-11e livr., p. 176-180, 1 fig.)

607. Hemphill (Samuel). The Gospels of Mac Regal of Birr, a study in Celtic illumination. Proceedings of the Royal Irish Academy. London, Williams and Norgate, 1911. 1 s. 6 d.

608. Hevesy (André de). Les immaturistes de Mathias Corvin. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, janvier-février, p. 3-22, et mars-avril, p. 109-120, fig. et pl.)

609. Knapp (Fr.). Andrea Mantegna ; des Meisters Gemälde und Kupferstiche. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1910. In-8°, LV-189 p., 200 fig. 10 fr.

610. Lafenestre (Georges). Saint François d'Assise et l'art italien. II. Les premiers peintres de la Basilique d'Assise. Giotto et la légende franciscaine. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 octobre 1910, p. 775-806.)

611. Lalond (Paul). Juan de Valdès Leal. (*Gazette des Beaux-Arts*, novembre-décembre 1910, p. 384-399 et 468-478, fig. et pl.)

612. Lippart (Ernest de). Les deux panneaux du Maître de Flémalle au musée de l'Ermitage. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mai-juin, p. 197-204, 2 pl., fig.)

613. Lemoi (Joseph). Fresques à Saint-Dalmas de Valdeblore. (*Nice historique*, octobre 1910, p. 293-302 et 321-329.)

614. Londi (Em.). Il classicismo nella pittura fiorentina del Quattrocento. Firenze, tip. Barbèra, di Alfani e Venturi, 1911. In-16, 229 p. L. 2.

615. Marcel (Henry). Chassériau, 48 pl., accompagnées de 48 notices rédigées par Jean Laran,... et précédées d'une introduction biographique et critique par Henry Marcel. Paris, J. Gillequin, 1911. In-16, 114 p., 48 pl. 3 fr. 50.

616. Martin (W.) und Mols (E. W.). Altholländische Malerei. Gemälde von holländischen und vlämischen Meistern in Rathäusern, kleineren Museen, Kirchen, Stiften, Waisenhäusern, Senatszimmern, u. s. w. und in Privatbesitz. I. Jahrgang, Lieferung 1. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911. In-fol., pl. 3 fr. 50.

617. Mather (Frank Jewet). An Altarpiece by Taddeo Gaddi. (*New-York, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, novembre 1910, p. 252-254, fig.)

618. Mayer (August L.). Luis de Vargas. (*Monatshefte fur Kunstwissenschaft*, décembre 1910, p. 155-162, 6 fig.)

619. Mayer (August L.). Pablo Legote. (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1910, 5e livr., p. 389-399.)

620. Mesnil (Jacques). L'Education des peintres florentins au XVe siècle. Paris, bureaux de la *Revue des idées*, 26, rue de Condé, 1910. In-8°, 15 p. (Extrait de la *Revue des idées* du 15 septembre 1910.

621. Mouratov (P.). Otcherki italianskoï jivopissi v Moskovskom Roumiantsevskom Mouzéi (2e article). (*Staryé Gody*, octobre 1910, p. 3-12, 7 pl., 1 fig.)

622. Nasse (Hermann). Gemälde aus der Sammlung des Professors von Bissing zu München. (*Munchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1910, 1re partie, p. 94-114, pl. et 14 fig.)

623. Okkonen (Onni). Melozzo da Forli u. seine Schule, eine kunsthistor. Studie. Helsingfors, Akademiska Bokhandeln, 1910. Gr. in-8°, III-155 p., fig. et 8 pl. 6 m.

624. Pacchioni (G.). Gli Imizi artistici di Benozzo Gozzoli. (*L'arte*, novembre-décembre 1910, p. 423-442, fig.

625. Pacchioni (G.). Note sul Guercino. Roma, tip. Unione ed., 1911. In-4°, 7 p. fig. (Estr. *L'Arte*.)

626. Les Peintures murales catalanes. Fasc. I. Pedret. Fasc. II. S. Martí de Fenollar. S. Miquel de la Seo. Publication de l'*Institut d'Estudis catalans*, 1910. In-fol., 10 pl. en coul., fig.

627. Podlacha (Ladislaus). Die gottliche Liturgie in den Wandmalereien der Bukowiner Klosterkirchen. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, n° 9, col. 259-268.

628. Posse (Hans). Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Zweite Abteilung : Die Germanischen Länder. Deutschland, Niederlande, England. Berlin, J. Bard, 1911. In-4°, 414 p., 776 fig. (Königliche Museen zu Berlin.) 25 m.

629. Reinach (Salomon). Jean VI Paléologue et Hubert Van Eyck. Paris, E. Leroux, 1910. In-8°, 9 p., portraits, fig. (Note lue à l'Académie des inscriptions et belles-lettres le 4 novembre 1910. — Extrait de la *Revue archéologique*, 1910, II.)

630. Roger (Robert). La Peinture au moyen âge dans le pays de Foix et le Couserans. Paris, Impr. nationale, 1910. In-8°, 11 p., 3 fig. et planches. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1909.)

631. Salmi (Mario). Un affresco primitivo in S. Domenico di Arezzo. (*Rassegna d'arte*, décembre 1910, fig.

632. Sandro Botticelli. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911. In-16, 4 p., fig. pl. (Collezione miniature : serie I maestri della pittura, n° 7.) 2 l.

633. Schegelmann (Sylva). Versuch e Entwickelungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrh. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. Gr. in-8°, VIII-47 p. et 6 pl. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. 80. Heft.) 4 m.

634. Schnerich (Dr A.). Zur Geschichte von Kaspar Menbergers Kreuztragungsbild in der Stiftskirche St. Peter zu Salzburg. (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens*, 1911, I, p. 163-164 et pl., p. 160-161.)

635. Schubring (Paul). Die Sammlung Nemes in Budapest. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, novembre 1910, p. 29-38, pl. et fig.)

636. Serafini (Ang.). L'epopea cristiana nei dipinti di Beato Angelico, con appendice di documenti tratti dall' archivio dell' opera di Orvieto. Orvieto, tip. M. Marsili, 1911. In-8°, 129 p., pl.

637. Simonson (George A.). Ein Zeremonienstück von Guardi in Ashmolean Museum zu Oxford. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, décembre 1910, p. 488-490, pl.)

638. Soyer (J.). Un « Ecce homo » de 1494. (*Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais*, 1910, 1er-2e trim., p. 431.)

639. Stöckhardt. Niccolo Barabino. (*Die christliche Kunst*, mars 1911, p. 153-158, pl. et fig.)

640. Tobin (Ailie M.). The Florence galleries. Florence, tip. Galileiana, 1911. In-16, XV-190. p.

641. Troubnikov (A.). Piotr Vehkii i « Strachnyi Soud » Memlinga. (*Starye Gody*, octobre 1910, p. 13-18, 3 pl.)

642. Tulpinck (Camille). La Peinture décorative religieuse et civile en Belgique aux siècles passés. Paris, R. Roger et F. Chernoviz, 1911. Gr. in-4°, 200 p. en 8 fasc., 196 pl. 200 fr.

643. Una « Deposizione » del Basaiti. (*Rassegna d'arte*, décembre 1910, p. 198, pl.)

644. Van den Gheyn (Chanoine G.). L'origine gantoise du retable de l'Agneau mystique. (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1911, fasc. 4, p. 171-188.)

645. Van den Gheyn (Chanoine G.). Le Rubens de la cathédrale de Gand. (*Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1910, fac. 7-10, p. 378-380.)

646. Van In (Jules). Triptyque (de Lierre) d'un maître inconnu. (*Bulletin des métiers d'art*, 1910, p. 466-473, 3 fig.)

647. Venturi (Ad.). Storia dell'arte italiana. VII (La pittura del Quattrocento), parte I. Milano, U. Hoepli, 1911. In-8°, 832 p., fig.

648. Voss (Herm.). Zwei Altartafeln des ältaren Sippenmeisters im Kaiser Friedrich Museum. (*Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, août 1910, col. 294-295.)

649 Die Wandmalereien im alten Nonnenchore der Erentrudiskirche zu Salzburg. (*Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens*, 1911, I, p. 158-163.)

650. Weale (W. H. I.). Analectes pour servir à l'histoire de l'art à Bruges. (*Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 1910, fasc. 1-4, p. 136-141.)

651. Weale (W. H. I.). Peintres brugeois : les Rycx, Guislain, Vroilynck, Jean-Baptiste Van Meunincxhove. (*Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 1910, fasc. 1-4, p. 5-14.)

652. Zappa (G.). Michelino da Besozzo miniatore. (*L'Arte*, novembre-décembre 1910, p. 443-449, fig.)

653. Zottmann (L.). Ueber die Gemälde in der S. Michaelshofkirche. (*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1910, 1re partie, p. 71-93, 8 fig.)

Voir aussi nos 462, 465, 509, 511, 518, 555.

Arts graphiques.

654. Borenius (T.). Un disegno di Benedetto Carpaccio. (*Rassegna d'arte*, novembre 1910, p. 182, fig.)

655. Dodgson (Campbell). An early Dutch woodcut of « St. Christopher ». (*The Burlington magazine*, octobre 1910, p. 45-50, 1 pl., fig.)

656. Fett (Harry). En islandsk tegnebog fra middelalderen. Videnskabs-Selskabets Skrifter II (Hist. filos. klasse 1910. Nr. 3.) Kristiania, J. Dybwad, 1910. In-8o, 29 p., 41 pl. 6 k.

657. Gazier (A.). François Boucher et le bréviaire de 1736. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mars-avril, p. 121-130, fig.)

658. Haberditzl (F. M.). Der heil. Georg des Meisters der Spielkarten. (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. 28, fasc. 6, p. 291-292, pl.)

659. Heitz (Paul). Die Strasburger Madonna des Meisters E. S., eine Handzeichnung im Straszburger Stadtarchiv. Straszburg, Heitz und Mündel, 1911. 4 pl.

660. Leidinger (Geo.). Einzel-Holzschnitte des 15. Jahrh. in der kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München. Mit erläut. Text hrsg. II. Bd. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1910. In-fol., 24 p., 50 eaux-fortes coloriées à la main. (Einblattdrucke de 15. Jahrh.) 80 m.

661. Mayger Hind (Arthur). Catalogue of early italian engravings. London, order of the Trustees. 2 vol. in-4o, 1 de texte et 1 de planches.

662. Plan (P.-P.). Jacques Callot, maître graveur (1593-1635), suivi d'un catalogue raisonné et accompagné de la reproduction de 282 de ses estampes et de deux portraits. Bruxelles, G. Van Oest, 1911. In-4o, 5 fasc., pl. 125 fr.

Voir aussi no 609.

Arts industriels.

663. Anderson (Joseph). The architecturally shaped shrines and other reliquaries of the early celtic church in Scotland and Ireland. Extrait des *Comptes-rendus de la Société des Antiquaires d'Ecosse*, t. XLIV.)

664. Braun (Jos.). Die spätrömischen Stoffe aus dem Sarkophag des hl. Paulinus in Trier. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, no 9, col. 279-284, fig.)

665. Braun (Jos.). Ein Pluviale mit Kapuze. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, no 10, col. 293-294, fig.)

666. Braun (Jos.). Ein Portatile im Nationalmuseum zu Kopenhagen. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, no 8, col. 249-254, 3 fig.)

667. Creutz (Max). Die Sammlung Alexander Schnütgen, (*Zeitschrift für bildende Kunst*, décembre 1910, p. 71-76, fig.)

668. Eglée. L'ostensoir d'Henri VIII. (*Bulletin des métiers d'art*, 1910, p. 385-389, 4 fig.)

669. Hackspil. Fragment d'un vitrail du XVIe siècle provenant de l'église Saint-Denis-d'Airaines. (*Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1910, 2e-3e trim., p. 378-380, 1 pl.)

670. Hautecœur (Louis). I musaicisti sanpietrini del settencento. (*L'arte*, novembre-décembre 1910, p. 450-460.)

671. Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477), recueillis par Bernard Prost et publiés par Henri Prost. Tome II. Philippe le Hardi, 3e fascicule, 1387-1389. — *Paris, E. Leroux*, 1910. In-8o. (Ministère de l'Instruction publique.)

672. Lefèvre (L.-Eug.). Le parement d'autel de la comtesse d'Etampes au trésor de Sens, XIVe siècle. (*Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1910, 1er-2e trim., p. 1-11, 1 pl. et 2 fig.)

673. Malaguzzi Valeri (Fr.) L'oreficeria reggiana. (*Rassegna d'arte*, novembre-décembre 1910, p. 163-174, 183-195, fig. et pl.)

674. Mayeux (Albert). La cloche du beffroi de Perpignan, (*Revue de l'art chrétien*, 1911, mai-juin, p. 221-224.)

675. Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln im letzten Jahre. (*Der Cicerone*, 1er août 1910, p. 525-528, 6 fig.)

676. Oidtmann (Heinrich). Die romanischen glasmalereien in der Pfarrkirche St-Kunibert zu Köln. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, no 7, col. 199-212, 7 fig.)

677. Perry (J. Tavenor). Dinanderie : a history and description of mediaeval art work in copper,

brass and bronze. London, G. Allen, 1910. In-4°, 250 p. et ill. 21 s.

678. PERRY (Mary Phillips). A mediaeval chasuble at Barnstaple. (*The Burlington magazine*, octobre 1910, p. 51-52, 1 pl.)

679. RAHN (J. R.). Nachbildungen des Utrecht-Psalters auf zwei Karolingischen Elfenbeintafeln. (*Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1910, 1er livr., p. 10-15, 2 pl., fig.)

680. RIOMET (L.-B.). Epigraphie campanaire de l'Aisne. Les cloches du canton d'Oulchy-le-Château, *Meulan, A. Rély*, 1911. In-8°, 110 p.

681. ROGER MILES (L.) Le reliquaire de saint Louis revient en France. (*Le Figaro*, 14 novembre 1910.)

682. SACHSEN (Johann Georg, Herzog zu). Zwei Werke spätbyzantinischer Goldschmiedekunst im Sinaikloster. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, n° 9, col. 277-278, 2 fig.)

683. SCHNÜTGEN. Die Sammlung Schnütgen. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, nos 6-10, col. 161-162, 193-194, 225-226, 257-258, 289-292, pl.)

684. SIMON (P. Paul). La grande rose de la cathédrale de Reims. Reims, L. Michaud, 1911. In-4°, 54 fig., 4 pl. 25 fr.

685. STAUDHAMER (S.). Drei Beschlüsse des Katholikentages. (*Der Pionier*, octobre 1910, p. 1-5.)

686. SYMPSON (E. Mansel). The church plate of the diocese of Lincoln. (*The archaeological Journal*, septembre 1910, p. 213-222, pl.)

687. Un vitrail du XVIe siècle et la confrérie de Saint-Sébastien. (*Bulletin de la Société philomatique vosgienne*, 1910, p. 161-165, 1 pl.)

688. VIDIER (A.). Le Trésor de la Sainte-Chapelle. (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1909, t. 36, p. 245-395.)

689. WITTE (Fritz). Thuribulum und Navicula in ihrer geschichtlichen Entwickelung. III. (*Zeitschrif für christliche Kunst*, 1910, n° 6, col. 163-174, 4 fig.)

— *Voir aussi* nos 406, 529, 547.

Iconographie.

690. COSTANTINI (C.). Il Crocifisso nell'arte. Prefazione del prof. P. Vigo. Firenze, tip. Salesiana, 1911. In-8°, XVI-191 p., 6 fig., 40 pl. 6 l. 50.

691. CUÉNOD (Jeanne). Les apparitions de saint Jacques et deux fresques d'Altichiero. (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1910, p. 293-315, 10 fig.)

692. DÖLGER (Fr. Jos.). Ἰχθύς. Das Fischsymbol in frühchristl. Zeit. 1 Bd. Religionsgeschichtliche u. epigraph. Untersuchgn. Zugleich e. Beitrag zur ältesten Christologie u. Sakramentenlehre. (Suppl. der *Röm. Quartalschrift*.) Rom, Freiburg i B., Herder, 1910. Gr. in-8°, XX-473 p., 79 fig., 3 pl. 16 m.

693. DORING (Osc.). Deutschlands mittelalterliche Kunst-Denkmäler als Geschichtsquelle. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1910. Gr in-8°, XV-414 p., 119 fig. (Hiersemann's Handbücher. VII. Bd.) 12 m.

694. Evangiles Apocryphes. I. Protévangile de Jacques, Pseudo-Matthieu, évangile de Thomas, textes annotés et traduits par Charles Michel. Histoire de Joseph le Charpentier, rédactions copte et arabe, traduites et annotées par P. Peeters. Paris, A. Picard et fils, 1911. In-16°, XL-255 p. (Textes et documents pour l'étude historique du christianisme publiés sous la direction de Hippolyte Hemmer et Paul Lejay.)

695. FRIEDLAENDER (Max J.). Das jüngste Gericht Colyn de Coters. (*Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1910, 4e livr., p. 245-246, pl.)

696. Het liturgisch Jaar in beeld. 60 reprodukties naar beroemde meesterwerken der christelijke kunst, ingeleid door M. C. Nieuwbarn. Afl. 1. Leiden, A. W. Sijthoff's Uitgevers-maatschappij, 1911. In-fol., pl.

697. MALE (Emile). Les rois Mages et le drame liturgique. (*Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1910, p. 261-270, pl. et 5 fig.)

698. MASSERON (Alexandre). Les « Danses des morts » de France. (Le *Correspondant*, 10 novembre 1910, p. 525-549.)

699. PRINET (Max). Les insignes des dignités ecclésiastiques dans le blason français du XVe siècle. (*Revue de l'art chrétien*, 1911, janvier-février, p. 23-43, fig.)

700. SOYEZ (Edmond). La Croix et le crucifix, étude archéologique. *Amiens, impr. de Yvert et Tellier*, 1910. In-8°, 146 p., fig. et pl.

701. TAUBE von der ISSEN (Otto Freiherrn von). Die Darstellung des heiligen Georg in der italianische Kunst. Halle, 1910. In-4°, 165 p.

— *Voir aussi* nos 465, 546, 552, 593, 610, 627, 636.

Le Gérant CHAMPION.

Fig. 1. — LE SEIGNEUR A TABLE. Calendrier, mois de janvier.

DES RAPPORTS DES MINIATURISTES FRANÇAIS DU XVE SIÈCLE AVEC LES PREMIERS ARTISTES GRAVEURS [1]

Dans la seconde partie du XVe siècle, quand l'estampe naissante commençait à supplanter la miniature et qu'elle fut adoptée pour la décoration des livres d'heures et missels, la corporation des peintres enlumineurs essaya de lutter contre la concurrence des graveurs, dont le travail tendait à se substituer au leur.

Certains manuscrits, ainsi que des livres d'heures imprimés [2], étaient ornés d'estampes qui, pour se conformer aux habitudes des miniaturistes, étaient recouvertes d'un habile coloriage, soit au frotton, soit au pinceau, analogue à celui de quelques maîtres criblés primitifs [3]. Mais à côté de ces procédés de peinture si répandus, il y a des exemples de l'emploi par les enlumineurs d'une manière de gouache, destinée à dissimuler les tailles du burin, au point d'établir une confusion entre des gravures peintes et des miniatures [4].

On peut citer bien des cas où ils auraient songé à se servir d'une estampe comme d'une esquisse dont ils auraient cherché à cacher les traits pour les colorier au blanc d'œuf à leur fantaisie. Fréquentes sont ces tentatives de supercherie. M. Durrieu en a noté un curieux échantillon. C'est une épreuve du graveur Mair de Landshut appartenant au musée du Louvre et qui avait été si bien coloriée qu'on la prenait pour une aquarelle.

Henri Monceaux [1], dans son étude sur les Le Rouge de Chablis, a indiqué, parmi les illustrations des livres imprimés de la fin du XVe siècle, plusieurs estampes coloriées à la manière des miniatures et il les appelle des gravures miniaturées. Quelques-unes ont été reproduites dans son ouvrage. Elles sont presque toutes tirées de l'admirable collection de livres imprimés sur vélin de la Réserve de la Bibliothèque nationale dont le catalogue a été publié par Van Praet [2]. Il faut remarquer entre autres *La Mer des hystoires* (Paris, Pierre le Rouge, pour Vincent Com-

1. A propos du manuscrit latin n° 1173 de la Bibliothèque nationale.

2. Didot, *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*. Paris, 1863.

3. Duplessis, *Histoire de la gravure*. Paris, 1880, in-8°.

4. Comte Paul Durrieu, *Un enlumineur parisien au XVe siècle, Jacques de Besançon*, Paris, 1892, in-8°, du même auteur, *L'enlumineur et le miniaturiste*. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1916.

1. Henri Monceaux, *Les Le Rouge de Chablis*. Paris, 1896, 2 vol. in-8°.

2. Van Praet, *Catalogue des livres imprimés sur vélin*. Paris, 1822-28, 6 vol. — Consulter aussi le catalogue complémentaire de Van Praet, publié par Léopold Delisle.

mines, 1488) (Bibl. nat., Réserve, G. 215), le *Breviaire d'Autun*, imprimé par Pierre le Rouge pour Guillaume Seigneret, libraire à Autun, en 1489 (Bibl. nat., Vélins, 1593), exemplaire orné de gravures recouvertes de miniatures qui empêchent tout examen du travail du graveur, enfin le 1er et le 2e volume d'*Orose* (Paris, Pierre le Rouge, 21 août 1491 ; Bibl. nat., Vélins, 682-83).

Les plus importants morceaux sont les gravures enluminées qui décorent les livres de Vérard. Telles sont les onze grandes gravures sur bois miniaturées ornant le livre intitulé l'*Art de bien mourir* (Paris, Le Rouge, 1492 ; Bibl. nat., Vélins, 351). Les gravures ont été enluminées à l'époque de l'apparition du livre. Elles l'ont été avec beaucoup de goût et de sobriété, en respectant les traits de la gravure. Un autre exemplaire curieux est le *Livre de bien vivre* (Paris, 1492; Vélins, 353), mais le plus beau est le livre portant le titre l'*Art de bien mourir* (18 juillet 1492 ; Vélins, 354), comprenant 11 grandes miniatures et suivi de l'*Eguillon de crainte divine pour bien mourir*. Les miniatures sont plus fines que celles des précédents volumes, écrit M. Monceaux [1], et elles recouvrent complètement les traits de la miniature. En somme, c'est un travail très soigné qui a pour auteur un miniaturiste de profession.

On peut se faire une idée de ces gravures miniaturées d'après les images qui décorent les livres d'heures de la fin du XVe siècle et du début du XVIe. « Les miniaturistes, dit M. Paul Lacombe [2], montraient encore au début du XVIe siècle, une telle habileté dans la transformation en miniature du sujet gravé qu'ils avaient à mettre en couleurs que plusieurs travaux de ce genre, si on n'en connaissait l'original en noir, seraient facilement pris pour des peintures. Quiconque au moyen de mon catalogue fera des comparaisons de ce genre trouvera de multiples exemples. Je signalerai de même un très beau portrait de saint Grégoire en couleur, que l'on trouve en tête d'un exemplaire de son *Dialogue* [1], publié par Vérard en 1509. On croirait voir une miniature si l'on ne se souvenait que le même portrait existe en noir dans le Psautier de Notre-Dame, publié par Vérard plusieurs années auparavant. » Un des volumes les plus significatifs à cet égard est le livre d'heures à l'usage de Rome, de Geoffroy Tory (21 octobre 1527), à la bibliothèque de l'Arsenal (Th. 2971). « Les figures et les encadrements des pages, déclare M. Lacombe, ont reçu un coloriage genre miniature qui est fort soigné et qui constitue un intéressant spécimen de cette branche de l'art dans la première moitié du XVIe siècle [2]. »

Ce ne sont pas seulement des gravures sur bois qui ont été coloriées comme des miniatures. Les gravures sur métal ont été également recouvertes d'enluminures. Passavant nous en fournit un témoignage. « On s'est servi anciennement en France, dit-il [3], pour l'illustration des livres, de gravures sur métal de préférence à celles sur bois... Nous nous bornons, ajoute-t-il, aux notices suivantes sur la manière dont les gravures d'Antoine Vérard sont enluminées, comme nous en avons trouvé un exemple dans le livre très rare ayant pour titre : *Les XXJ epistres d'Ovide translatées de latin en françoys par révérend père en Dieu Monseigneur l'évêque d'Angoulesme* (Octavien de Saint-Gelais), imprimé à Paris par Anthoine Vérard, marchand-libraire, in-8°, sans date. Les gravures sur métal sont d'abord recouvertes d'une teinte grise sur laquelle on a appliqué ensuite les différentes couleurs de manière à produire l'effet d'une miniature. Dans l'exemplaire qui se trouve au Musée britannique plusieurs des gravures sont

1. Monceaux, *ouvrage cité*, p. 259.

2. Paul Lacombe, *Livres d'heures imprimés aux XVe et XVIe siècles*. Paris, 1907, p. LXXXII.

1. *Le Dialogue de mons. saint Grégoire translate de latin en franceys*. Bibliothèque nationale, Vélins, 1726, folio I xv°.

2. Cf. W. Pollard, *Early illustrated books*, London, 1893, in 8°, p. 145 à 200.

3. Passavant, *Le peintre graveur*. Leipzig, 1860, t. I, p. 159 et 162.

Fig. 2. — L'ANNONCIATION. ÉCOLE DE BOURDICHON.

entièrement coloriées, d'autres préparées seulement avec la teinte grise que nous avons indiquée. « Sans avoir vu l'exemplaire du British Museum, on peut se représenter ce travail de préparation d'une assise sur laquelle sera appliquée la couleur. C'est l'assiette proprement dite, dont la composition nous est révélée par le manuscrit du début du XVe siècle de Jean le Bègue [1]. On rencontre beaucoup de manuscrits à miniatures dans lesquelles la couleur a disparu et l'assiette a demeuré. M. Henry Martin en a étudié quelques-uns à la Bibliothèque de l'Arsenal [2]. C'est ainsi que dans le manuscrit de l'Arsenal n° 3139, le *Roman du chevalier au Cygne*, l'assiette est très épaisse et lorsque le fond d'or subsiste, la miniature où la couleur manque paraît comme entourée d'un cadre d'or en relief. Dans un autre manuscrit de la même bibliothèque (n° 3325), *Giron le vieux*, la couche de colle au blanc d'œuf destinée à recevoir la couleur apparaît très nettement aux folios 1, 67, 75. Ailleurs (ms. 5197 de l'Arsenal), on peut se rendre compte des miniatures inachevées qui n'ont encore reçu que l'assiette. Dans ce manuscrit 5197, sous l'assiette transparaît le dessin de l'esquisse. Ici le dessin est fait à l'encre ; quelquefois il est tracé au crayon ou à la pointe d'argent. Le rôle de l'enlumineur était de faire disparaître sous la couleur toutes ces esquisses. Le manuscrit de l'Arsenal 2002 fournit un modèle des indications qui étaient données pour l'illustration. Lorsque la gravure devint le mode nouveau de décoration des manuscrits, les miniaturistes essayèrent de ne la considérer que comme une esquisse destinée à recevoir une application de couleur.

Un des plus intéressants manuscrits datant de la période de rivalité entre les miniaturistes et les graveurs, est le manuscrit latin 1173, de la Bibliothèque nationale. Il a été souvent signalé, soit dans des travaux d'histoire générale de la miniature [1], soit dans des études plus spécialement consacrées à l'estampe, comme celle de Duplessis [2], qui le cite comme une preuve de la collaboration entre les graveurs et les miniaturistes. Deux miniatures ont même été reproduites il y a un peu plus de cinquante ans, dans un ouvrage de Louandre [3] : l'*Annonciation aux Bergers* et le *Couple amoureux*. Ces deux planches sont tirées en couleurs, d'après le folio 20 v° du manuscrit et le folio 3 v° du calendrier (mois d'avril).

L'auteur, dans son commentaire, remarque qu'à côté des miniatures, on a ajouté des gravures de Meckenem, mais il ne paraît pas s'apercevoir que le cartouche placé au bas de la page 3 et représentant un jeune homme assis auprès d'une jeune fille, est copié d'Israhel van Meckenem (Bartsch, n° 131). Il avoue ignorer le motif qui l'a fait attribuer par M. Séré à un maître allemand.

L'Exposition des Primitifs français de 1904, où figurait le manuscrit, désigné dans le catalogue [4] sous le n° 138, attira l'attention [5] sur une page contenant les mots AVE MARIA GRACIA PLE dont chaque lettre est formée de personnages, d'animaux, et de monstres, ingénieusement assemblés. C'est le folio 52 que M. Henry Martin reproduisit dans une remarquable étude sur la miniature à l'Exposition des Primitifs français. Ces 17 lettres, placées sur 4 rangs, formées de 69 têtes d'hommes, de femmes et d'animaux, et se détachant sur un fond d'or, sont d'un maître habile. M. Joro

1. Bibliothèque nationale, manuscrit latin 6741 (fol. 81 v°). Le roy de la Marche, *L'art d'enluminer*, Paris, 1890, in-18.

2. Henry Martin, *Les miniaturistes français*. Paris, Leclerc, 1906, in-8°, et du même, *Les esquisses des miniatures*, *Revue archéologique*, 1904, t. II, p. 17 à 45. Lessi, *Original treatises on the arts of paintings*, by Mrs. Merrifield. London, 1849, 2 vol. in-8°.

1. Bradley, *Dictionary of miniaturists*. Londres, 1887-1889, in-8°, t. II, p. 152.

2. Duplessis, *Essais sur la gravure dans les livres*. Paris, 1879, pages 1 et 2.

3. Louandre, *Histoire des Arts somptuaires*, Paris, 1858, t. I, p. 172 et II, p. 30.

4. *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français*. Paris, 1904, p. 138. « Livre d'heures de Jean le Bon, comte d'Angoulême, ou de son fils Charles. La table de Pâques qui se trouve au fol. 52 v° et qui a l'année 1464 pour point de départ, nous autorise à croire que le livre a été copié aux environs de cette date.

5. *Bulletin du bibliophile*, 1905, p. 334.

FIG. 3. — L'ADORATION DES MAGES. ÉCOLE DE LOURDIOHON.

Springer [1] n'hésite pas à soutenir qu'il a emprunté l'A de AVE et le second A de MARIA au Maître E. S. (Silbernagel), et les autres lettres à l'alphabet du Maître de 1464.

Cette imitation du Maître de 1464 avait déjà été constatée par Renouvier [2], lorsqu'il faisait observer que plusieurs initiales du calendrier du manuscrit sont des copies en petit de l'alphabet xylographique que nous avons vu reproduit par le Maître de 1464. Il ajoute que dans les initiales de la première partie du volume, le miniaturiste a imité en grisaille les lettres de l'alphabet d'Israhel (Bartsch, 210-215). Renouvier est le premier à avoir pris garde à l'existence de miniatures françaises peintes sur des gravures d'Israhel Van Meckenem. Il trouve curieux le fait qu'un miniaturiste français ait pris pour canevas de ses miniatures les estampes de Meckenem. D'après lui, l'artiste dont il s'agit et qui serait plus habile enlumineur que dessinateur, aurait cherché à abréger ainsi sa besogne, en utilisant les ressources d'un autre art [3].

Faut-il trouver dans ces estampes coloriées, la preuve d'une influence allemande qui se serait exercée sur la France ? C'est un problème assez difficile à résoudre, que le savant auteur du catalogue de Meckenem [4] n'a pas abordé, mais dont la solution sera peut-être donnée par l'érudit M. Lehrs dans un prochain volume de l'histoire de la gravure au XVe siècle [5]. Il conviendrait de rechercher de quelle manière se produisait en France le colportage des gravures allemandes et plus particulièrement de Meckenem. Quoi qu'il en soit, un fait est certain, c'est que les estampes de Meckenem étaient répandues dans l'Europe, comme en témoigne un texte digne de foi : « Icones Israëlis Allemani, écrit Jacob Wimpheling [1], desiderantur habenturque a pictoribus in summo pretio », ce que Bartsch [2] a traduit ainsi : « Les tableaux d'Israël l'allemand sont recherchés par toute l'Europe et les peintres les estiment infiniment. » Il ajoute : « Il n'est pas vraisemblable que Wimpheling entende estampes sous le mot *icones*, parce qu'il donne à son chapitre le titre *De pictura et plastice* ». Mais il y a évidemment une erreur d'interprétation. Passavant l'a relevée [3], en indiquant que le mot *icones* peut tout aussi bien désigner des tableaux que des gravures. Renouvier [4] s'étonne également de voir que Bartsch ne veut pas que l'auteur entende par *icones* des estampes. Il semble que si Wimpheling avait voulu parler seulement de tableaux il aurait employé d'autres termes, comme *tabulae depictae*. Le mot *icones* paraît bien désigner les estampes. Un autre texte [5] vient, en outre, attester le crédit des gravures de Meckenem auprès des peintres : « Io dico, écrit Lomazzo, di quella gran quantita d'inventioni disegnate sopra le carte poste in stampa, ritrovate modernamente in Germania da Israhel Metro (ou Meckenem). » Il ne faut donc pas s'étonner que les miniaturistes des pays voisins aient recherché les épreuves du maître. Tantôt ils s'en inspiraient pour le choix des sujets, quelquefois ils les reproduisaient en se bornant à faire œuvre de copistes, imitant à la plume et au pinceau les traits du graveur, d'autres fois ils se bornaient à coller les épreuves sur le vélin, dans les emplacements réservés aux enluminures.

Le cas de ces miniaturistes soulève une question qu'il est utile d'étudier. Il importe d'examiner comment les gravures les plus répandues en Allemagne ont été mises à profit par les miniaturistes français, dans quelle

1. *Kunstchronik*, XVI, 1905, p. 504.
2. Renouvier, *Histoire de la gravure dans les Pays-Bas*, Bruxelles, 1860.
3. Renouvier, *Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre*, Paris, 1862.
4. Geisberg, *Le Maître de la Passion de Berlin et Israel Van Meckenem*, Strasbourg, 1903.
5. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert*, Wien, 1910.

1. Jacob Wimpheling, *Epitome rerum Germanicarum*, Hanovre, 1594, cap. LXVII.
2. Bartsch, *Le peintre-graveur*, tome VI, p. 191.
3. Passavant, *Le peintre-graveur*, tome II, p. 190.
4. Renouvier, *Gravure dans les Pays-Bas*, p. 167.
5. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1585, p. 182.

mesure ils s'en sont servis. Il y a là des éléments de contribution à une histoire de la miniature à la fin du XVe siècle, et en même temps à des investigations sur la gravure à ses débuts. Il faut examiner dans quel esprit le miniaturiste du manuscrit 1173 a adapté les gravures de Meckenem.

Le travail d'enluminure paraît bien être français, ainsi qu'en témoignent plusieurs indices. Deux miniatures surtout sont très caractéristiques, parce que suivant la découverte qu'avait faite M. Durrieu [1], elles procéderaient de l'atelier de Bourdichon. L'une est la miniature du folio 9 v° l'*Annonciation (fig. 2)*, représentant la Vierge vêtue de bleu et dont le visage rappelle celle des Heures d'Anne de Bretagne. Elle se tient dans une église, agenouillée, les mains jointes, tandis qu'un ange aux ailes vertes, tenant un sceptre, lui fait un signe de la main droite. Le livre de prières de la Vierge est posé sur un banc, orné des armoiries de la maison d'Orléans : trois fleurs de lis surmontées d'un lambel d'argent, avec un croissant dont on distingue mal la couleur, azur ou gueules. Ces armoiries qui sont celles du personnage auquel le livre est destiné et qui sont répétées sur les deux fenêtres de l'abside, désignent-elles Jean d'Orléans, comte d'Angoulême, ou Charles d'Orléans, comte d'Angoulême ? Aucun inventaire ne permet de l'affirmer avec certitude, le manuscrit ne figurant ni dans la liste des livres de Jean d'Orléans [1], ni dans celle de son frère Charles d'Angoulême [2]. Mais d'après les dates et les armoiries (lambel chargé d'un croissant de gueules), il est permis de supposer, comme le croit M. Pierre Champion, qu'il a plutôt été fait pour Jean d'Angoulême [3].

Fig. 4 — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE, L'ÉCOLE FRANÇAISE

L'autre miniature, qui est d'une technique analogue, est l'*Adoration des rois mages (fig. 3)*. M. Durrieu la considère comme l'œuvre de Bourdichon, parce qu'elle rappelle les images les plus brillantes des Heures d'Anne de Bretagne. La Vierge, toujours vêtue de bleu, est assise, tenant l'Enfant Jésus qui se

1. Comte Durrieu, *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 27 mai 1905, p. 164.

1. Dupont-Ferrier, *Jean d'Orléans, d'après sa bibliothèque*, (*Mélanges d'histoire du moyen âge*, 1897.

2. Serieyrol, *La bibliothèque de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême*, (*Bulletin de la Société Archéologique de Charente*, 1862.)

3. Pierre Champion, *La bibliothèque de Charles d'Orléans*, Paris, Champion, 1910, p. 132.

penche pour prendre le calice en or rempli de pièces d'or, que lui présente un roi habillé d'un vêtement pourpre rehaussé d'or. Dans le fond, à gauche, sont deux autres rois, avec chacun un calice d'or. A droite, l'étable dont le toit entr'ouvert laisse passer les rayons lumineux venant de l'étoile d'or qui a guidé les mages. D'autres miniatures portent également la marque de l'école française. Telle est la *Présentation au Temple* (folio 24) (*fig. 4*), représentant la Vierge qui tient dans ses bras l'Enfant-Jésus; il joue avec un chapelet de corail passé autour de son cou, tandis qu'un prêtre, vêtu d'une tunique blanche, recouverte d'une simarre d'or, le contemple les mains jointes. A gauche du prêtre se trouve une femme, tenant un panier dans lequel sont placées deux colombes. Vers la droite, on aperçoit six têtes : dans le fond, une fenêtre et le dessus d'une porte ornés des armes de France, qu'on retrouve encore figurant sur un vitrail au folio 17 v°, dans un triptyque qui représente la Vierge agenouillée, entourée à droite et à gauche de huit saints.

Fig. 5. — LE JUGEMENT DE SALOMON (ÉCOLE FRANÇAISE).

Le *Jugement de Salomon* (folio 34) (*fig. 5*), révèle également un art français. Le roi est assis dans un fauteuil d'or aux bras ornés de deux lions, et surmonté d'un baldaquin d'or. Devant lui se présentent deux femmes, portant toutes les deux une coiffure qui rappelle celles de la Bourgogne. L'une, debout, vêtue d'une robe rouge recouverte d'une étoffe verte, regarde fièrement, la tête haute, tenant un enfant par la main. L'autre à genoux, en robe bleue, les bras croisés, lève les yeux comme pour implorer le roi. Un enfant mort est devant elle. A gauche le bourreau tenant une épée qui n'est pas encore sortie de son fourreau. Deux personnages se tournent vers lui. A droite, derrière le vitrail d'une fenêtre, un vieillard contemple la scène.

La miniature du folio 17, l'Enfant Jésus, assis sur un coussin rouge, est d'un faire identique aux miniatures déjà mentionnées. Il tient de la main droite une croix, et de la main gauche une fleur à corolle bleue et à pistil rouge, pendant à une branche en or qui s'enroule autour de lui. Toute la bordure de la page est formée d'un feuillage d'or semblable, sortant de deux troncs d'arbres et orné des mêmes fleurs.

Mais l'enlumineur a subi l'influence d'écoles étrangères, surtout de celle de Bruges. Elle se fait remarquer tout particulièrement dans la miniature du folio 20, *L'Annonce aux Bergers*. Les costumes des quatre hommes et des trois femmes qui dansent au son de la cornemuse, autour de l'arbre, ont un caractère flamand. S'il était possible d'identifier le château-fort qui apparaît dans le fond du paysage, on pourrait arriver à situer avec plus de précision cette scène. C'est encore l'identification de l'intéressant château-fort du folio 41 *(fig. 6)*, qui serait susceptible de jeter quelque lumière sur le maître imité par le miniaturiste dans cette page curieuse. Le sujet est assez obscur. Un centaure, percé de flèches et portant une femme au corps hirsute, combat avec une massue contre deux hommes nus armés d'une hache. La Mort dirige contre le centaure une flèche qui va le percer. Il semble que l'enlumineur ait voulu représenter là un épisode du combat des Centaures contre les Lapithes, en montrant le centaure Eurytion enlevant la femme de Pirithoos assisté de Thesée. La présence de ce tableau mythologique dans un livre d'Heures est assez inattendue.

Fig. 6. — COMBAT DES CENTAURES ET DES LAPITHES (MANUSCRIT FRANÇAIS).

N'y a-t-il pas lieu de supposer que les miniatures devraient être attribuées moins à un artiste exécutant une œuvre originale, qu'à un copiste cherchant à imiter des maîtres très différents? Celui qu'il a mis le plus à contribution est Israël Van Meckenem. Il s'inspire tout d'abord de ses grandes compositions pour les reproduire en réduction dans ses charmantes petites enluminures placées au bas des pages du calendrier. C'était là un ingénieux travail d'adaptation qui lui permettait, tout en empruntant des sujets à un maître étranger, de rester fidèle aux traditions de l'École française.

C'est la règle qu'il paraît s'imposer dans les petites enluminures des folios 2 v°, 3 et 5, dont le dessin et la couleur sont si bien en harmonie avec les autres scènes du calendrier, qu'il est difficile de reconnaître les modèles empruntés à Van Meckenem et décrits par Bartsch, sous les n°s 181-200 et 170.

Le couple amoureux, le tournoi *(fig. 8)*, et les deux cavaliers qui portent une corbeille de fruits à une femme, le vieillard et la jeune fille, sont exécutés de la même manière que le sei-

gneur à sa table *(fig. 1)*, la femme à son rouet (folio 1), les faucheurs (folio 2), les moissonneurs (folio 3), le battage du blé (folio 4), la chasse (fol. 5) et le mitron mettant le pain au four (fol. 6). Les douze petits cartouches présentent une parfaite unité de style, permettant d'apprécier le talent du miniaturiste.

Mais dans les grandes miniatures il ne se borne pas à interpréter les sujets de Meckenem ; il lui suffit de coller l'estampe sur la feuille de vélin, et de la recouvrir de couleur. Ce coloriage est si habilement fait qu'il a dû chercher à donner l'illusion à ses contemporains qu'il composait de véritables miniatures. La gravure disparaît quelquefois si bien qu'il est difficile de la reconnaître. Il cache les feuilles sous l'épaisseur de la couleur, il corrige même son modèle jusqu'à lui enlever son originalité. Il le farde au point d'arriver à le franciser. Tel est le cas de la *Nativité* (folio 18), qui ressemble à une miniature française, quoiqu'elle soit l'estampe coloriée de Meckenem, décrite par Bartsch sous le n° 6. Si l'on n'apercevait à nu les tailles de la gravure en certains endroits où la couleur manque, on la croirait française d'après les tonalités du vêtement de la Vierge agenouillée. L'estampe a d'ailleurs été allongée et corrigée. On retrouve encore des traces de pareilles modifications au folio 7. La gravure ronde de Meckenem (Bartsch, n° 142), représentant une patène entourée de huit petits médaillons ronds, est devenue une miniature rectangulaire par l'adjonction de quatre médaillons aux quatre angles. La figure principale qui occupe le milieu de la patène a été changée. C'est le saint Jean et non le Christ, qui est figuré assis tenant un livre entouré d'anges. L'épreuve de Meckenem (Bartsch, n° 198), les rinceaux d'ornements avec les oisaux (folio 16), les fleurs, les ornements du folio 26, ont été stylisés. Les teintes de ces motifs rappellent celles des bordures de quelques pages, et en particulier celle du folio 10 où apparaît un paon au milieu d'œillets rouges et blancs.

Il faut encore citer le folio 53 v°, où la gravure de Meckenem (Bartsch, n° 98) a subi encore des transformations. Le saint Georges terrassant le dragon porte une croix rouge sur sa lance. Tous ces changements indiquent que le miniaturiste, en coloriant les estampes de Meckenem, a voulu faire une œuvre originale, sans se soucier de procéder avec une rigoureuse exactitude.

Il a du moins le plus souvent conservé soigneusement l'exactitude des dimensions des épreuves. Ses grandes miniatures mesurent environ 7 pouces, 7 à 10 lignes de hauteur et 5 pouces, 4 à 5 lignes de largeur, ce qui correspond aux dimensions des gravures de Meckenem et plus spécialement à cette suite de la Passion en 12 pièces qu'il a insérée à partir du folio 59. Ce sont : le *Lavement des pieds* (folio 59), *Jésus-Christ au Jardin des Oliviers* (folio 72), *Jésus-Christ devant Caïphe* (folio 77), la *Flagellation* (folio 80), le *Couronnement d'épines* (folio 87), l'*Ecce Homo* (folio 89), le *Lavement des mains de Pilate* (fol. 91), le *Portement de Croix* (fol. 94), le *Crucifiement* (fol. 97) *(fig. 7)*, le *Christ mort* (folio 106), la *Résurrection* (folio 110) et les *Disciples d'Emmaüs* (folio 113). Dans cette suite de la Passion, on ne reconnaît presque plus les estampes allemandes, tant elles ont été transformées par le coloris du miniaturiste. A ne les considérer que comme des gravures, on pourrait rechercher si elles ne présentent pas des états différents de ceux qui ont été décrits par Bartsch et Passavant. Il semblerait que le *Jésus-Christ devant Caïphe*, le *Lavement des mains de Pilate*, le *Portement de Croix* soient des épreuves du premier état. Mais ce qui domine surtout, ce sont les tonalités et les adjonctions de toutes sortes qui ont modifié le caractère des estampes originales. Dans le *Lavement des pieds*, le chérubin ailé est colorié en rouge suivant l'habitude de beaucoup d'enlumineurs français. Ailleurs, ce sont des initiales ou des armes ajoutées sur un drapeau. Dans le *Jésus-Christ au Jardin des Oli-*

viers, un soldat porte un drapeau aux couleurs rouge et blanc, orné des lettres MI. Dans le *Jésus-Christ devant Caïphe*, le drapeau représente un aigle à deux têtes ; dans *Pilate se lavant les mains*, il représente une chimère; dans le *Portement de Croix*, sur le drapeau rouge et blanc sont peintes les lettres A K. Tantôt ce sont des modifications dans les vêtements des personnages, dans le décor dans lequel ils se meuvent, dans les boiseries des stalles, le dallage du sol, tantôt ce sont des lettres qui ornent le bord des costumes. Dans l'*Ecce Homo*, sur le manteau du dernier personnage à droite sont écrits ces mots indéchiffrables : INACS ENOHHM. Dans le Crucifiement se lit une inscription encore plus énigmatique: ΔMCFMΩX. Dans la Resurrection, le boucher du soldat porte cette devise : AMOURS MI TOVNT FAIRE MAIS JOURS.

Fig. 7. — LE CRUCIFIEMENT, PAR ISRAËL VAN MECKENEM, gravure [illegible]

Outre ces particularités, il est curieux d'observer que dans ce manuscrit de 115 feuillets comprenant 25 grandes miniatures, les trois quarts sont des copies de gravures. Il faut ajouter qu'à partir du folio 58, resté blanc et qui forme comme une séparation entre la première et la deuxième partie, les lettres initiales en grisaille se détachant sur fond rouge, aux folios 59, 74, 80, 89, 91, 105, 110, 113, (Bartsch 210-215) sont empruntées à l'alphabet de Meckenem. Enfin, on remarque que dans le calendrier, beaucoup des lettres initiales formées de personnages, sont des copies de l'alphabet gothique du Maître de 1464.

Tous ces emprunts faits par un peintre français à des graveurs allemands, soulèvent un problème intéressant. Faut-il voir dans le fait qu'un peintre français ait inséré dans un livre d'Heures des estampes germaniques, une preuve de l'influence exercée dès le début, sur notre Ecole de miniaturistes, par les graveurs Rhénans primitifs ? C'est là une question que nous ne voulons pas aborder. Beaucoup d'érudits, qui considèrent l'Allemagne comme le pays d'origine de la gravure, et qui ont établi la rapide diffusion de ses premières images en France par l'intermédiaire des moines qui les colportaient, ne s'étonneront pas de voir les estampes répandues dans les ateliers de miniaturistes.

Mais cette question d'antériorité des gravures allemandes servant de modèles à des

miniatures françaises, est susceptible de provoquer des objections. Certains prétendront que nos enlumineurs se sont bornés à reprendre aux graveurs allemands ce qu'ils leur avaient prêté. Leurs thèmes d'inspiration et leurs procédés d'exécution auraient été mis à profit par les premiers artistes qui pratiquèrent la technique nouvelle de la gravure. Les peintures qu'ils avaient composées leur revenaient interprétées par le burin. Ils découvraient et ils admiraient dans ces gravures étrangères un art qui venait de chez eux.

Si les noms de ces graveurs primitifs sont demeurés célèbres, ceux de nos miniaturistes sont souvent inconnus. En ce qui concerne le Maître du manuscrit 1173, il est bien difficile de posséder sur lui le moindre document. Le manuscrit ne porte qu'une signature, celle de l'acteur, c'est-à-dire de l'auteur qui a composé le recueil de prières. Il est ainsi désigné au folio 28 v° : « Sensuit aultre oraison par vers collatéraux en latin, contenant par texte le nom de l'acteur. Dulcis Virgo multis optio nitida Turris ». Il s'appelait donc Dumont, et il compose en français, du folio 60 à la fin, l'histoire de la Passion. Il écrit au début de cette seconde partie : « J'ai translaté cette Passion de Jésus nostre Sauveur de latin en françois, sans adiouter moralités, histoires, exemples ou figures, l'an de grâce 1398.» Il est impossible de pouvoir dater avec la même précision les miniatures qui sont près d'un siècle postérieures. Le seul renseignement nous est donné, comme on l'a vu, par le folio 52, contenant une rosace avec une indication « pour trouver quand sera Pasques les grandes ». Quant au catalogue[1] des manuscrits de Colbert, à qui le livre d'heures a appartenu, il ne peut contribuer à nous éclairer, car il ne fournit qu'une seule ligne de description.

Aucun document ne nous autorise à désigner avec certitude l'artiste qui a exécuté ce travail d'enluminure. Mais il est intéressant de rapprocher certaines de ces gravures miniaturées, comme les douze estampes de la Passion de Jésus-Christ, d'épreuves à peu près analogues ornant un autre manuscrit. Il nous a été signalé par M. Durrieu. C'est le manuscrit français 1686 de la Bibliothèque nationale, intitulé *La Passion de Notre-Seigneur* et comprenant treize feuillets avec texte et enluminures, deux feuillets blancs au début et deux autres à la fin. Il est dédié à Anne de Bretagne et est écrit en vers, composés par son très humble et très obéissant serviteur Anthoine Vérard. Nous savons qu'Anthoine Vérard ne se contentait pas de procurer à ses clients de marque des livres imprimés, mais qu'il faisait faire pour eux des livres à miniatures[1]. Une note tirée du manuscrit français 8815[2] de la Bibliothèque nationale nous donne le relevé de sommes dues à Anthoine Vérard pour des manuscrits fournis au comte d'Angoulême. Le comte d'Angoulême pour lequel a été fait le manuscrit latin 1173 avait pour fournisseur habituel Anthoine Vérard.

A propos du poème que Vérard consacre à la reine (ms. fr. 1686) et qu'il a orné de douze gravures de la Passion de Meckenem, rehaussées de couleurs, M. Durrieu estime que l'imprimeur s'est servi pour ses illustrations de planches d'Israël van Meckenem, tirées sur le parchemin même des feuillets portant le texte copié. On peut facilement vérifier cette assertion. En regardant atten-

1 Baluze. *Catalogue des manuscrits de Colbert*, n° 1821, p. 393.

1 Auguste Bernard, *Antoine Vérard et ses livres à miniatures*, Paris, 1860. (*Bulletin du Bibliophile*). — Comte de Laborde, *La Renaissance des arts en France*, Paris, 1850, t. I, p. 275. — Sénimand (Ed.), *Un document inédit sur Antoine Vérard, libraire et imprimeur* (*Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 1859, 2e semestre). — Gaston Duval, *Nouvelles recherches sur Antoine Vérard*. (*Bulletin du bibliophile*, 1898. — Gaston Duval, *Notes sur quelques manuscrits exécutés dans l'atelier de Vérard*. (*Correspondance historique et archéologique*, n° 75). — Baron Pichon, *Antoine Vérard, libraire de Paris, et sa famille*. Paris, 1889. (*Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*). — Renouvier, *Des gravures en bois d'Antoine Vérard*. Paris, 1859.

2 Folio 27. Voy. le *Bulletin du Bibliophile*, 1869, p. 1589.

tivement les feuilles de vélin, on aperçoit les angles de la planche de cuivre qui a été appliquée sur le parchemin et a laissé son empreinte. Ce qui souligne ces détails, c'est que les bordures ont été recouvertes d'aquarelle et forment des cadres noirs, verts ou rouges qui, loin de cacher, mettent en relief les traces de la plaque de métal. Les gravures sont placées au verso de chacun des douze feuillets venant après le feuillet de dédicace et se succèdent dans l'ordre suivant : le *Lavement des pieds*, *Jésus-Christ au Jardin des Oliviers*, le *Christ devant Caïphe*, la *Flagellation*, l'*Ecce Homo*, *Ponce Pilate se lavant les mains*, le *Couronnement d'épines*, le *Portement de Croix*, le *Crucifiement*, le *Christ mort*, la *Résurrection* et les *Disciples d'Emmaüs*. Les feuillets mesurent 0 m. 265 de hauteur sur 0 m. 18 de largeur, mais les gravures (cadre non compris) ont les mêmes dimensions que les estampes tirées sur papier de Meckenem. La différence entre les épreuves sur vélin et les autres sur papier vient de ce que des tailles n'ont pu réussir à être imprimées sur le vélin, à moins de supposer que le cuivre commençait à être un peu usé[1]. Il est facile de constater que les épreuves de Meckenem insérées dans le manuscrit français 1173 sont d'un état très postérieur. On peut supposer qu'elles ont dû parvenir dans cet état à Vérard et que c'est à lui et non à Meckenem qu'il convient d'attribuer l'initiative d'avoir réuni cette suite d'estampes en volumes. Le célèbre imprimeur parisien a réalisé l'ambitieux projet de montrer à la fois ses talents d'auteur et d'éditeur[1].

Il est d'ailleurs bien difficile de considérer ce manuscrit comme un ouvrage orné de peintures, surtout si on les compare aux belles miniatures de Vérard analogues à celles que signale M. Durrieu[2] dans le livre d'heures du roi de France Charles VIII, appartenant à la Bibliothèque nationale de Madrid. « Le principe de cette décoration, écrit-il, est identique à celui des livres d'heures imprimés que faisaient paraître à la même époque les Simon Vostre, les Philippe Pigouchet, les Anthoine Vérard et leurs émules. On pourrait croire que les enlumineurs et les artisans des manuscrits, menacés d'une concurrence terrible par les nouvelles inventions, se soient piqués au jeu et aient voulu montrer qu'ils pouvaient égaler par le pinceau la richesse d'illustration obtenue au moyen de la gravure dans les heures imprimées ».

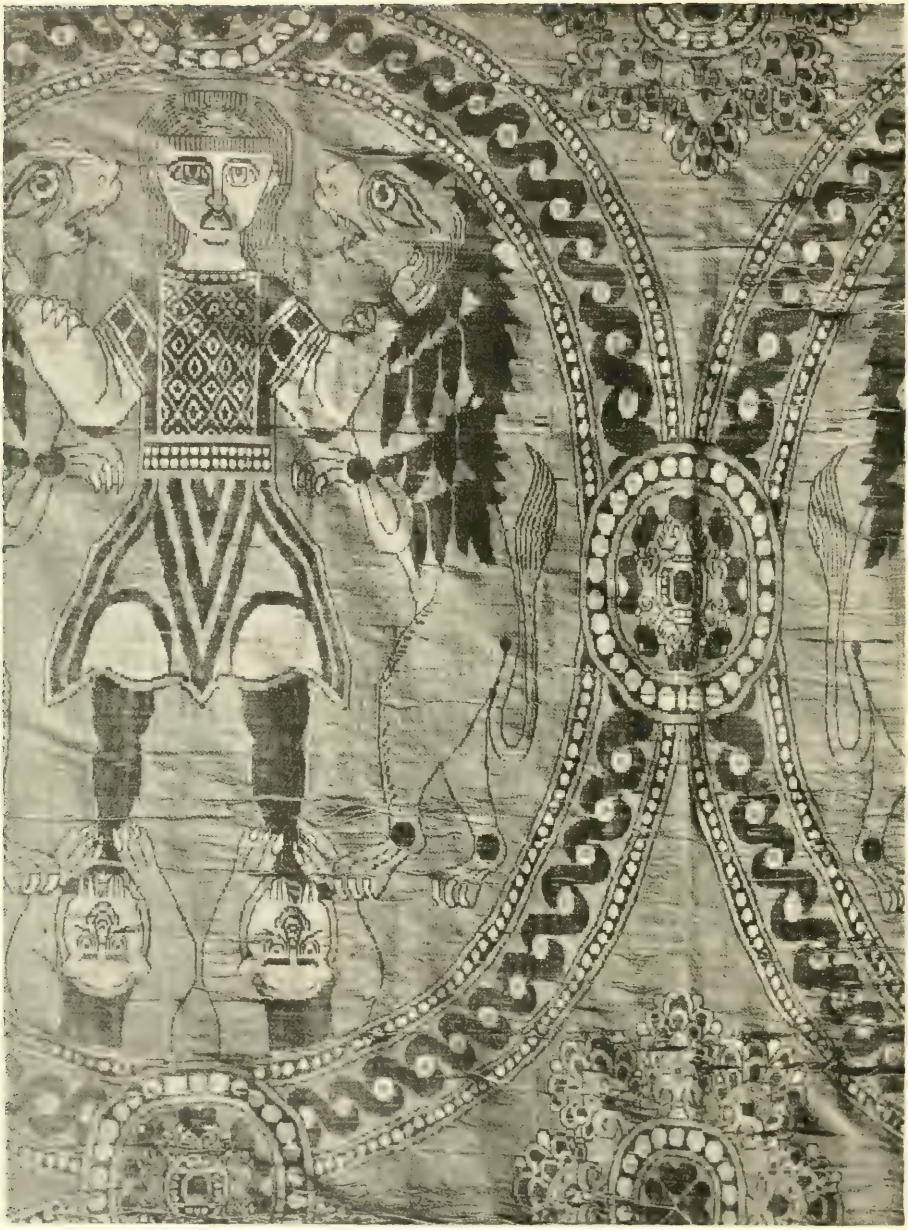
André Blum.

1. Geisberg, *Der Meister der Berliner Passion und Israhel Van Meckenem*, Strasbourg, 1903. — Lehrs, *Le peritorium*, XIII, 1890.

1. John Macfarlane, *Antoine Vérard*, London (Bibliographical Society, 1900, p. XVI). Macfarlane a pris les gravures coloriées pour des miniatures, ce qui est bien surprenant, car les feuilles de la gravure ne sont pas entièrement recouvertes par la couleur. Elles ne sont pas miniaturées, mais seulement ornées par endroits de teintes plates.

2. Cte P. Durrieu, *Les manuscrits d'Espagne remarquables par leurs peintures*. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1893, t. LIV, p. 235. Cf. Paz y Melia, dans *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, avril et septembre 1897.

Fig. 1. — Tournoi. Cavalcade, mois de mai.



Cliché Bibl. d'Art.

N° 17 — TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE SENS. SUAIRE DE SAINT VICTOR

LES TISSUS ANCIENS DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE SENS [1]

III

TISSUS BYZANTINS.

VIIIe-IXe SIÈCLES.

17. — (N° 10). SUAIRE DE SAINT VICTOR. (H. 1m,58 ; L. 0m,65) Dessin bleu foncé, jaune clair et blanc sur fond chamois. De grands médaillons elliptiques (H. 0m,42 ; L. 0m,32) tangents et reliés par des rosaces à cadres perlés encadrent un personnage debout à longue chevelure stylisée. Il est vêtu d'une tunique courte à plastron quadrillé et repousse de ses mains deux lions menaçants dressés à ses côtés tandis que deux autres lui saisissent les pieds (*fig.*).

Un archevêque de Sens, Willicaire, qui exerça une grande influence au milieu du VIIIe siècle, et fut probablement aussi évêque de Nomentum et de Sion en même temps qu'abbé de Saint-Maurice d'Agaune, avant d'exercer les hautes fonctions d'archevêque des Gaules, apporta à Sens, en 769, le corps d'un martyr de la légion thébéenne, saint Victor, et en fit don à son église. Les ossements sont actuellement encore munis d'une reconnaissance en écriture du Xe siècle [2]. Ce suaire, qui très probablement les accompagnait déjà en 769, en a été séparé vers 1850.

Le décor des médaillons, cernés d'une torsade entre deux filets de perles, est identique à celui du suaire à éléphants du Kunstgewerbe-museum de Berlin, provenant du tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle [1].

Les torsades et les perles dessinant également la bordure feuillagée des médaillons ovales dans les superbes soieries de Saint-Ambroise de Milan et de Saint-Cunibert de Cologne, semblent appartenir aussi à la même famille de tissus, sinon de fabrique Sassanide du moins imités par des ateliers byzantins.

Quant au sujet représenté sur le suaire de saint Victor, c'est très probablement la scène si souvent reproduite de Daniel dans la fosse aux lions. Un sarcophage antique de Ravenne, montre ainsi le prophète debout, les mains levées en attitude d'orante : à ses côtés deux lions assis semblent rugir. Dans le tissu de Sens, Daniel paraît bien tenir à la gorge les deux animaux qui lui saisissent les bras de leurs griffes acérées et ouvrent une gueule menaçante. Mais il est possible aussi que l'influence Sassanide, aimant à traduire la vie et le mouvement, ait voulu animer le type traditionnel, jusque-là calme et hiératique, et que le dessinateur n'ait pas compris le sens symbolique des mains élevées pour la prière.

On y pourrait aussi voir un de ces épisodes de l'amphithéâtre, le belluaire aux prises avec les animaux féroces, familiers à l'art antique. Mais la ressemblance frappante du Suaire de saint Victor avec la superbe soierie de sainte Walburge d'Eichstatt, publiée par Cahier de Martin [2], et représentant une sainte (elle est nimbée) entre deux lions, dans des

1. 2e article. Voir *Revue*, 1911, p. 261.
2. Jules Michel, *Deux quatrels personnages ecclésiastiques au VIIIe siècle*, *Bulletin de la Soc. Archéol. de Sens*, t. XIX, p. 132.

1. G. Migeon, *Les Arts du Tissu*, p. 26.
2. *Mélanges d'archéologie*, t. II, pl. 18.

médaillons ovales à bordure perlée, est, croyons-nous, un argument décisif en faveur de l'interprétation chrétienne de notre sujet.

18. — (N° 11). Suaire de saint Siviard. (H. 1m.35 ; L. 0m.85). Soierie blanche à dessin damassé avec rehauts de pourpre violette et or (*fig.*).

Médaillons presque tangents encerclés d'une bordure de roses stylisées entre deux galons perlés. Chaque médaillon (diam. 0m.65) renferme un griffon ailé. La tête, les pieds et la queue sont brochés de pourpre et d'or ainsi que la rosace étoilée ornant les cuisses. Une roue également pourpre marque le centre du motif à huit feuilles meublant les intervalles des rosaces.

Le corps de saint Siviard, abbé de Saint-Calais, près du Mans, était renfermé dans l'une des douze châsses qui entouraient le maître-autel de la cathédrale où sa fête se célébrait le 30 avril. Ses reliques avaient, d'après la tradition, été apportées à Sens pendant les invasions des Normands. Elles sont encore accompagnées d'étiquettes des XIe et XIIe siècles et de procès-verbaux de reconnaissance d'authenticité de 1571 et 1697. Le précieux tissu trouvé avec les reliques, encore enveloppées de soieries modernes et de toiles communes, a été retiré du coffre qui les contient, en 1896.

On remarque des bordures de même dessin sur l'un des suaires de Charlemagne à Aix-la-Chapelle [1], sur une étoffe du Couvent de Saint-Walbourg à Eichstatt, également décorée de griffons [2], et sur un suaire provenant d'un reliquaire de Belgique, avec médaillons meublés de deux griffons adossés [3].

D'autre part, l'agencement et la décoration des ailes, les roues avec étoile à huit pointes, le dessin de la musculature des jambes, la queue formée d'une série d'anneaux sont des motifs qui se retrouvent fidèlement reproduits dans les tissus Sassanides du Musée d'art décoratif de Berlin, du musée de South Kensington, de l'église de la Couture au Mans [1]. M. Migeon a donc raison de faire remarquer combien la tradition orientale s'est conservée dans cette belle soierie byzantine du trésor de Sens.

1. Viollet le Duc, *Dict. du mobilier*, tome III, pl. V.
2. Lessing, fascic. IV.
3. Lessing, fascic. I, pl. 5.

19. — (N° 19 DII). Tissu très épais, dessin jaune pâle et chamois sur fond noir (0m.30/0m.15) (*fig.*).

Ce fragment, si réduit qu'il soit, permet de reconnaître une bordure d'un médaillon circulaire, de proportions plus grandes encore que ceux du N° 18, bordure d'un dessin absolument identique avec roses stylisées et galons perlés.

20. — (N° 13). Suaire de sainte Colombe et de saint Loup (H. 2m.40 ; L. 1m.18). Tissu épais à dessin beige et bleu foncé sur fond chamois à chaîne diagonale (*fig.*).

L'ensemble présente sept zones superposées de chacune quatre médaillons moins hauts que larges. L'encadrement de ces médaillons est tracé par un rang de perles qu'entourent des feuilles dentelées triangulaires. Chacun renferme deux lions affrontés, d'un profil barbare et très stylisé, sur une terrasse figurée par un arbuste ou palmier dont les branches sont abaissées horizontalement. Il y a là sans doute une réminiscence et une réduction de l'arbre de vie ou *hom* des tissus persans.

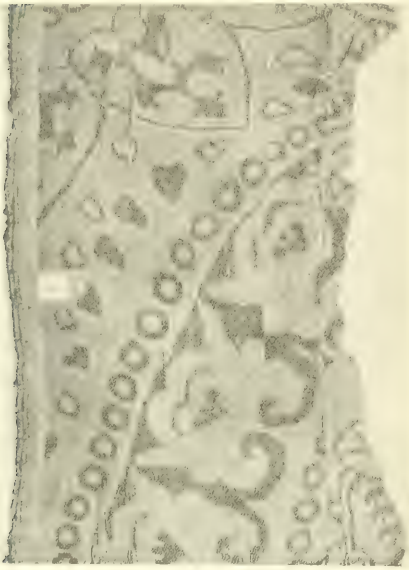
Dans les losanges curvilignes, ménagés dans les intervalles des médaillons, deux renards contournés, surmontés de deux chiens courants affrontés, sont disposés de chaque côté d'un hom.

Les bordures supérieure et inférieure de la pièce sont composées d'un galon à dents de scie entre deux listels bleus.

1. G. Migeon, *Les Arts du tissu*, pages 8, 13 et 14.

N° 13. — SCAIFE DE SAINT SIVIARD.

Jusqu'à la Révolution l'abbaye de Sainte-Colombe près Sens a gardé, dans la basilique, aujourd'hui disparue, le corps de sa patronne sainte Colombe, vierge et martyre, et de l'un de ses plus illustres protecteurs, saint

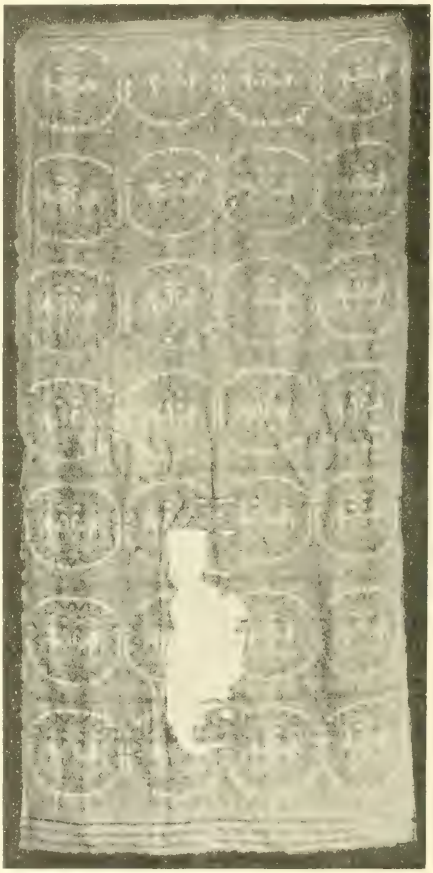


N° 19. — FRAGMENT DE BORDURE DE MEDAILLON.

Loup, archevêque de Sens, mort en 623. A l'époque de la Révolution, ces reliques furent apportées à la cathédrale. « La châsse de sainte Colombe, écrivait en 1648 Dom Cotron, est d'argent doré et ses ciselures représentent la vie, la passion et les miracles de la Sainte. » Celle de saint Loup également d'argent, toute entourée de statuettes, avait été faite en 1509, par les soins de l'abbé, Louis de Melun.

L'un des suaires de sainte Colombe (il forme la moitié supérieure de la présente pièce), avait été dessiné en 1852 pour l'*Histoire de l'abbaye* par l'abbé Brullée et reproduit en couleurs dans le *Portefeuille archéologique de Champagne* de Gaussen et dans le *Bulletin de la Société archéologique de Sens*, quelques années après. C'est en 1879 seulement qu'il fut extrait du reliquaire.

Dans la visite des châsses, faite en 1896, on trouva, dans le coffre renfermant le corps de saint Loup, une pièce de la même soierie, de dimensions égales et parfaitement conservée, sauf dans la partie centrale qui a été con-



N° 20. — SUAIRE DE SAINTE COLOMBE ET DE SAINT LOUP.

sumée et se désagrégeait au toucher.

En rapprochant les deux morceaux on

N° [illegible] — DÉTAIL DU [illegible]IRE DU SAINT [illegible]OMEL ET DE SAINT [illegible]UP

[illegible] XVI

[illegible]

21. — [illegible]

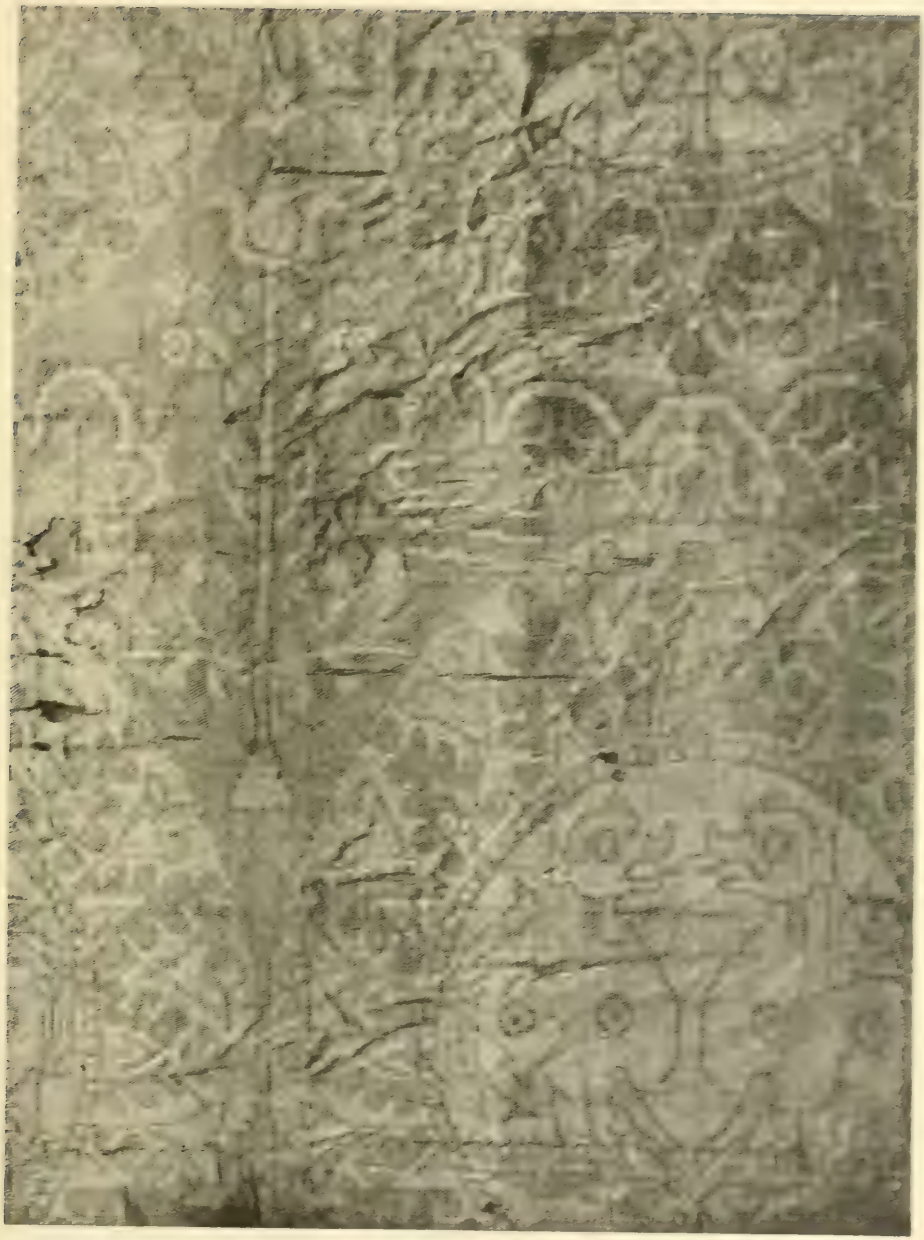
fond chamois à chaîne diagonale, le tout du [illegible]

Médaillons ovales, plus hauts que larges (0m,22 × 0m,18), cernés d'un galon perlé d'où naissent des feuilles dentelées rayonnantes. Dans chaque médaillon, sur un palmier dont les branches sont rabattues horizontalement, deux lions affrontés, avec roues sur les hanches et les épaules. Dans les losanges curvilignes occupant l'intervalle des médaillons deux paons affrontés séparés par un hom.

Ainsi qu'on l'a rappelé dans l'histoire des reliques Sénonaises, l'évêque de Sens, saint [illegible] cents que lui avait donnés le patriarche de Jérusalem.

[illegible] (870-883) qui transporta les dites reliques de

[illegible]



l'église de Saint-Léon à l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif [1].

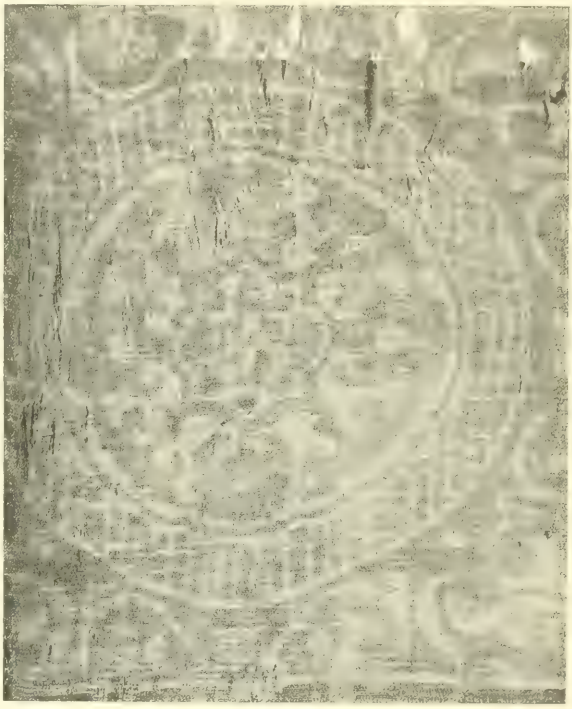
Le dessin de ce tissu, la bordure des médaillons surtout, rappelle le suaire de sainte Colombe et se rattache au même type, mais les lions sont d'un dessin plus barbare encore, et rappellent la silhouette de ceux d'une étoffe du Trésor du Sancta Sanctorum au Vatican [2].

22. (N° 14). SUAIRE DE SAINT POTENTIEN, fragment (0m,45 × 0m,35) (*fig.*).

Épais tissu à dessin verdâtre sur fond cendre. Le décor consiste en roues espacées, meublées d'une rosace fleuronnée et, dans les intervalles, en motifs cruciformes feuillagés.

Ce fragment a été, aux siècles passés, détaché d'un panneau de grandes dimensions mais presque complètement consumé et tombant en poussière, conservé dans la châsse de saint Potentien. Au tissu adhéraient des parcelles d'un autre suaire du même saint que nous étudierons sous le N° 42. Le tout était enveloppé dans un taffetas jaune et muni d'une étiquette en attestant l'identité. Il a été retiré, en 1896, du coffre des reliques anonymes.

Le corps de saint Potentien, martyr, second évêque de Sens, fut élevé de terre, pour la première fois, en même temps que celui de son prédécesseur saint Savinien, par l'archevêque Wénilon, le 25 août 847. C'est à cette époque assurément qu'il faut attribuer ce tissu.



N° 22. — SUAIRE DE SAINT POTENTIEN.

23. (N° 17 AW). Fragment d'étoffe impériale à dessin vert émeraude sur fond pourpre. (L. 0m,10 ; H. 0m,095) (*fig.*).

Médaillon ovale (H. 0m,11 ; L. 0m,095), occupé par un personnage en buste. Il est vêtu d'un superbe huméral orné d'un col à large galon perlé d'où retombent des pendants de forme allongée. La tête, dont la partie supérieure manque est encadrée d'une longue chevelure bouclée.

24. — (N° 21). Deux fragments cousus l'un au-dessus de l'autre, mais ne se raccordant pas. Épais tissu à chaîne diagonale ; dessin jaune à deux tons sur fond pourpre violette. Ces fragments présentent deux aigles de grandes dimensions, bicéphales, nimbés, au vol abaissé et étroitement juxtaposés (*fig.*). Le plumage

1. Geoffroy de Courlon, *Châtelles sepes relegius*. Édition Julliot et Pron, (*Documents publiés par la Soc. Archéologique de Sens*), t. II, page 55.

2. Lauer dans *Monuments Piot*, tome XV, pl. XVI.

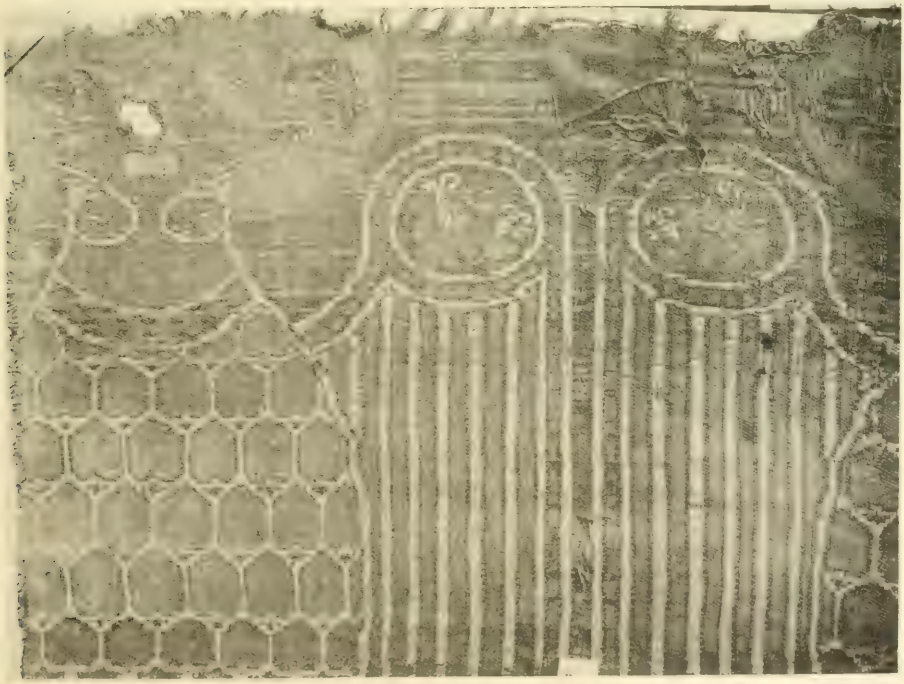
du corps est figuré par une série de caissons hexagones terminés par un collier perlé ; les ailes cernées d'un galon perlé sont dessinées par une rangée de lignes verticales parallèles et sont décorées à leur partie supérieure d'un petit médaillon ovale en largeur, meublé, comme dans les aigles de la chape de Metz, de griffons portant au cou une longue banderole flottante.

N° 25. — TUNIQUE DANS UN MÉDAILLON.

Si réduit soit-il, ce morceau est du plus haut intérêt. Les aigles sont beaucoup plus rigides et hiératiques que ceux du fameux suaire de saint Germain d'Auxerre qui date, non pas, comme on l'a dit, de la mort du saint évêque en 448, mais de sa translation par Charles le Chauve en 845[1].

Par ailleurs, les bandes perlées et les traits

1. Une chasuble de la cathédrale de Brixen (Autriche-Hongrie), reproduite par le P. J. Braun *Die christliche Gewandung im Occident und Orient*, p. 181, paraît faite du même tissu que le suaire de saint Germain.



N° 26. — [illegible] AU [illegible]

dessinant la tête et le bec des aigles rappellent les détails du suaire de saint Siviard (voir n° 18) et autorisent à assigner à ce morceau une date antérieure au suaire de saint Germain.

25. — (N° 113). CHASUBLE DE SAINT EBBON. Tissu de soie à chaîne diagonale, fond blanc

N° 25. — CHASUBLE DE SAINT EBBON.

décoré de bandes horizontales, l'une d'aigles simplement damassés, l'autre de feuilles de vignes alternant avec des rosaces couleur jaune d'or *(fig.)*.

Les aigles (H. 0m,07) posés sur un scabellum sont d'un grand caractère. Présentés de trois quarts, ils ont une aile abaissée et l'autre soulevée comme pour prendre l'essor. La partie supérieure des ailes est meublée d'un médaillon encadrant, autant qu'on peut juger, une palmette.

Les feuilles de vigne, comme les rosaces, sont ornées de nervures dessinées par un damassé.

Cette chasuble, de forme conique, mesure 1 m. 47 de hauteur. Elle a été donnée au trésor en 1884 par les héritiers de M. le comte Auguste de Bastard d'Estang qui l'avait acquise d'un marchand d'antiquités de Paris. Celui-ci en avait fait l'acquisition à Sens en 1835[1]. L'inventaire des reliques de l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, de 1660, publié par G. Julliot[2], a permis d'identifier cet ornement liturgique.

Le trésor de l'abbaye possédait alors une chasuble regardée comme ayant appartenu à l'archevêque saint Ebbon, mort en 750. Cette chasuble était, disait-on, celle dont on trouva le saint archevêque revêtu lorsque, l'an 976, son successeur Séguin fit ouvrir son tombeau pour l'élever de terre. Après avoir rappelé les textes de la *Chronique* et du *Libellus super reliquiis*, de Geoffroy de Courlon, relatifs à cet événement, l'Inventaire de 1660 reproduit cette description donnée par un procès-verbal de 1552 : « La chasuble » de saint Ebbon, archevêque de Sens, la- » quelle est de soye avec ses fleurons jaunes » faitte comme une chappe qui n'a pas de » collet ou coquille, et toute fermée par le » devant, n'ayant qu'une ouverture pour pas- » ser la tête. »

Si l'état de conservation de cette chasuble a pu faire émettre des doutes sur cette attribution parce qu'un séjour de deux siècles dans un tombeau aurait dû laisser des traces, sa forme antique, l'absence de tout orfroi et la décoration du tissu autorisent à la faire remonter à l'époque de saint Ebbon.

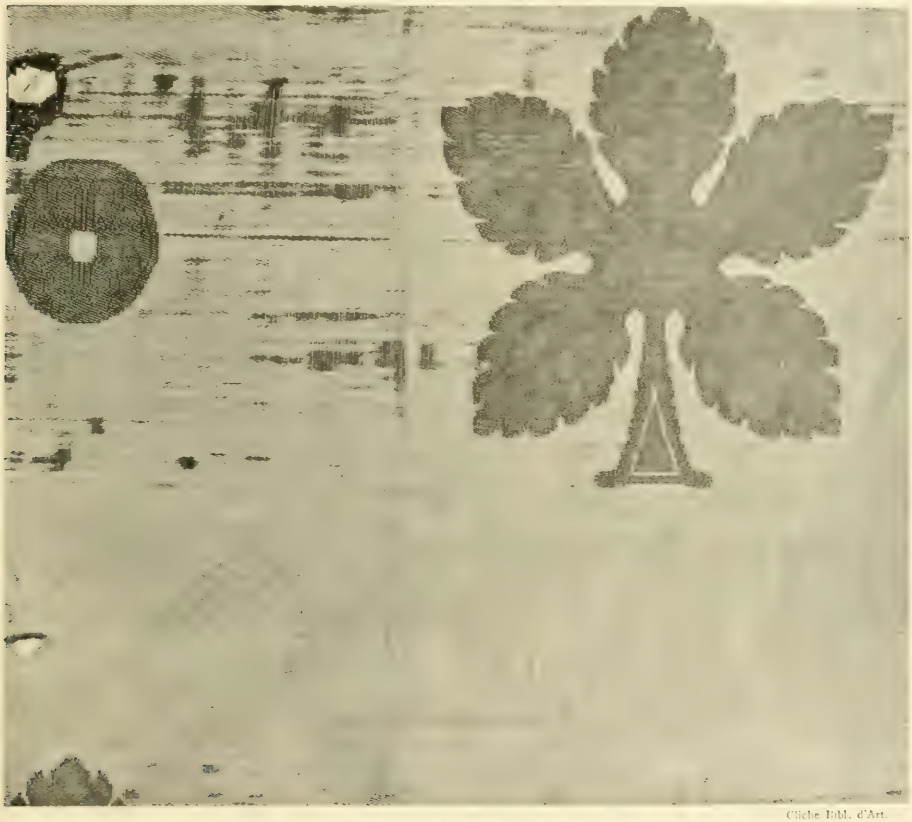
26. — (N° 23). Deux bandes découpées dans un tissu à décor jaune sur fond pourpre à chaîne diagonale. On y peut reconnaître les pattes et une partie du corps d'un oiseau de grandes dimensions présenté de profil et re-

1. Voir dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, année 1885, la *Notice sur des ornements pontificaux donnés à la Cathédrale de Sens*, par G. Julliot.

2. *Bulletin de la Soc. Archéologique de Sens*, tome XI.

posant sur un scabellum à petits caissons losangés. Le corps de l'oiseau est couvert d'un échiquier.

27. — (N° 40). Soierie légère, à dessin vert, entièrement deux chevaux affrontés, de dessin barbare, le corps vert, l'encolure violette et la tête jaune, harnachés d'un baudrier. Dans les écoinçons curvilignes deux volatiles affrontés.



Cliché Bibl. d'Art.

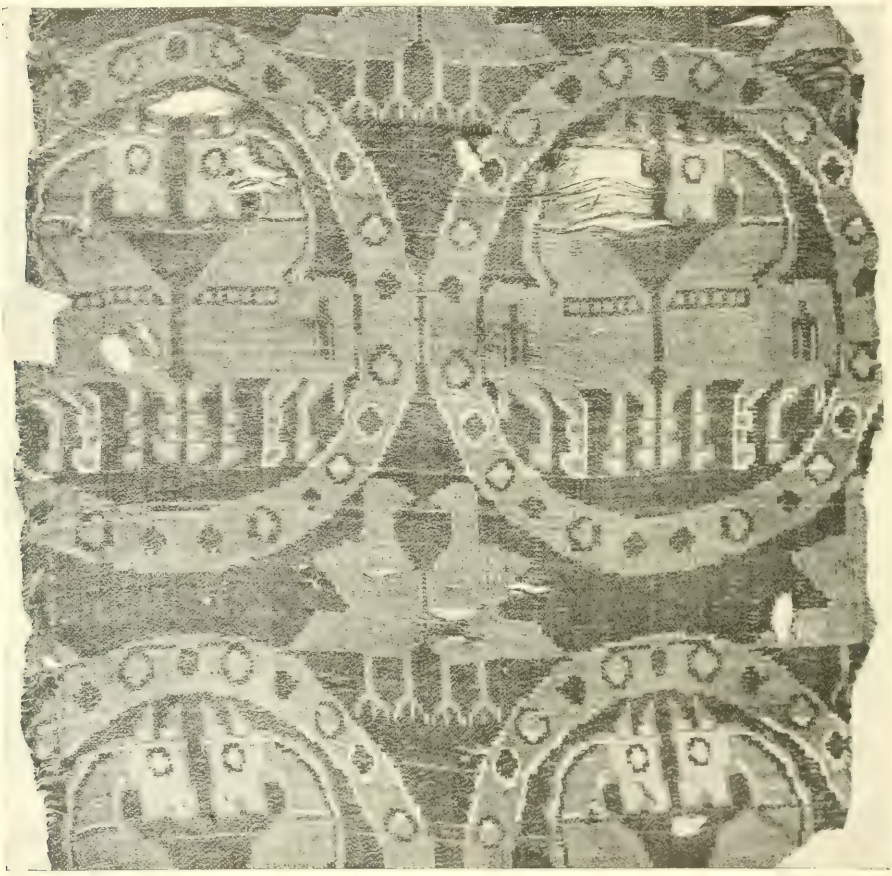
N° 43. — [illegible] DE LA [illegible] SAINTE PAULE.

jaune et violet sur fond rouge vif. Deux fragments jadis cousus pour former un sac (ensemble 0m.40 × 0m.28) extraits en 1896 de la châsse de sainte Paule *(fig.)*.

Le décor consiste en zones de roues tangentes cernées d'une bordure verte liserée de jaune et ponctuée de jaune et de rouge. Elles

28. — (N° 41). Fragment déchiqueté (H. 0m.35, L. 0m.25), extrait, en 1896, de la châsse de sainte Paule. Tissu absolument analogue comme décor et couleurs au précédent ; les médaillons toutefois sont de dimensions un peu plus fortes (0m.15 de diamètre). De plus, les chevaux, un peu plus grands que ceux du

N° 27, ont sous leurs pieds un palmier dont les rameaux sont abaissés horizontalement, comme dans les suaires de sainte Colombe et des Innocents (N°s 20 et 21).



Cliché Bibl. d'Art

N° 27. — CHEVAUX ET OISEAUX AFFRONTÉS.

Ces deux spécimens (N°s 27 et 28), par leur vif coloris, par l'intervention, par zones, de trames aux couleurs tranchées, par la disposition et la bordure des médaillons, enfin par le style des animaux semblent appartenir au même atelier qu'une soierie du Trésor du *Sancta Sanctorum*, reproduite par M. Lauer[1]. D'autres étoffes similaires sont aussi signalées par Lessing, *Königliche Museen Berlin* (t. II, K. 6.702 et t. III KGM, 97.139). Ces rapprochements semblent donc assigner aux N°s 27 et 28 une origine byzantine et la date des VIII-IXe siècles.

29. — (N° 69). Deux fragments de soierie à

1. *Monuments Piot*, t. XV, pl. XVI.

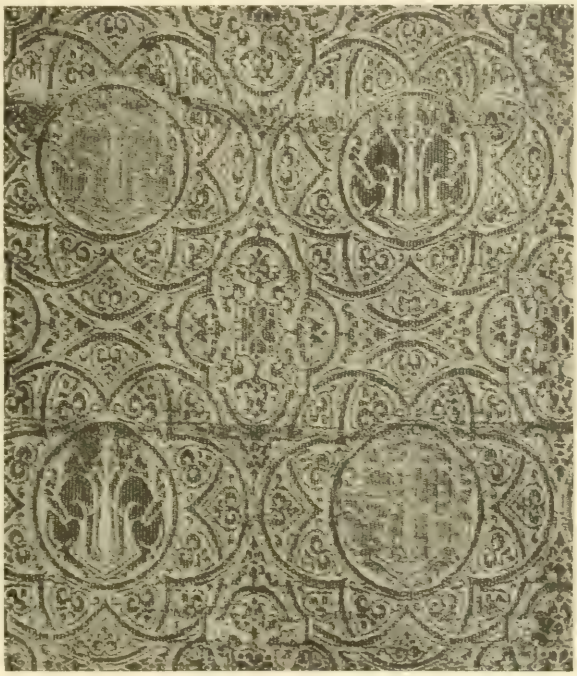
dessin vert clair sur fond de pourpre violette, cousus en forme de bourse à reliques. Le cordon de suspension est fait d'une bandelette de même tissu (H. 0m.11 ; L. 0m.10). Chaque face de la bourse est bordée d'étroits galons du XIIIe ou XIVe siècle rappelant par l'éclat de leurs ors et leurs vives couleurs les marges enluminées des manuscrits. Les galons des côtés sont à fond d'or coupé de bandes diagonales sur le fond violet brun desquels se détachent en or des rinceaux ou des chevrons, alors que sur le fond d'or du galon d'élégants rinceaux s'enlèvent en rouge ou en bleu turquoise. Le galon bordant l'ouverture est de soie grenat ornée de lettres capitales romanes séparées par des sautoirs ou des losanges, le tout d'or. Il est impossible de reconstituer cette inscription où l'on ne discerne plus que les lettres D Æ P.

Cette bourse est sans doute celle que décrit ainsi l'inventaire de 1541 : « une petite bourse de soie inde et verte à l'entour de laquelle il y a de la brodure, et des reliques dedans. »

30. — (N° 70). Bourse à reliques faite d'un tissu à dessin vert et jaune sur fond rouge avec cordon de même (H. 0m.085 ; L. 0m.12). On reconnaît un fragment de médaillon ovale de petit module encadrant un fleuron et des feuillages symétriques.

SOIERIES BYZANTINES

Xe-XIe SIÈCLES



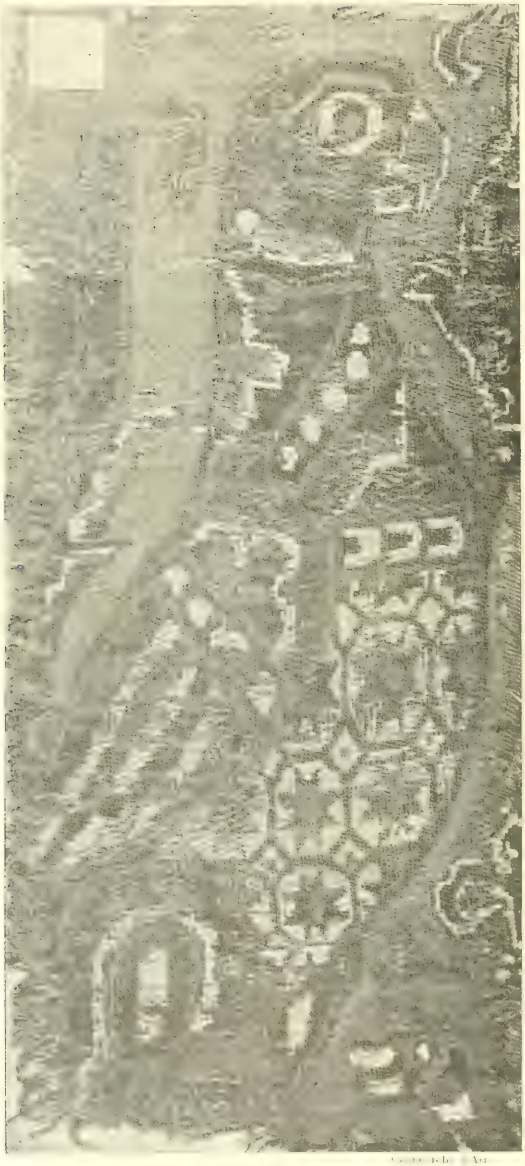
N° 31. — SUAIRE DE SAINT LÉON.

31. — (N° 15). Suaire de saint Léon, archevêque de Sens (526-541). Dessin rouge cerise et or sur fond écru, à trame verticale (H. 1m.07 ; L. 0m.47) (*fig.*).

Rosaces tangentes, disposées par zones horizontales et formées de la combinaison de deux quadrilobes avec élégants fleurons dans les écoinçons.

Le médaillon circulaire (diam. 0m.035) au centre de chacune est occupé par deux lions affrontés et assis, alternativement brochés en soie rouge et en or. Le losange curviligne ménagé dans l'intervalle des médaillons est meublé d'un fleuron quadrilobé.

Ce tissu a été retiré, en 1896, de la châsse contenant le corps de saint Léon. Ce saint fut primitivement inhumé dans l'église de Saint-Gervais et Saint-Protais, près de la porte Notre-Dame, depuis placée sous son vocable. En 1883, l'archevêque Anségise transporta son corps à l'abbaye de Saint-Pierre-le-



N° 22. — PERROQUET.

VII, ou, au milieu du XIII siècle, l'abbé Geoffroy de Montigny fit faire une châsse d'argent. Le présent suaire provient probablement d'une translation intermédiaire.

32. — (N° 22 HA). Fragment (H. 0m.20 ; L. 0m.10), dessin vert et blanc sur fond jaune d'or. Perroquet, le plumage figuré par des caissons octogones meublés d'étoiles. Une bandelette perlée orne le cou et les ailes *(fig.)*.

33. — (N° 25 GI). Deux fragments (0m.11 0m.08 et 0m.07 0m.035), dessin blanc sur fond bleu. Médaillons circulaires de 0m11 de diamètre, dessinés par une bande blanche sur laquelle court un rinceau bleu. L'un des médaillons présente deux danseurs, l'autre deux chevaux affrontés, séparés par un hom dont ils mangent les feuilles *(fig.)*.

34. — (N° 26 GE). Fragment (0m.05 0m.07), dessin jaune et vert sur fond rouge. Le dessin est identique au N° précédent, mais d'un coloris plus riche. Il ne reste que la partie inférieure d'un médaillon avec les jambes croisées des danseurs.

35. — (N° 32 GB). Fragment (0m.095/0m.075) d'un tissu analogue aux deux précédents. Le dessin jaune sur fond rouge, figure des losanges encadrés de pampres, avec, au centre, une étoile. Un fragment du Musée des arts décoratifs de Bruxelles (*Catal. Errera, 1BB)*, à dessin beige sur fond pourpre violette, est presque identique. Les traits cependant sont plus épais. Il provient d'un tombeau d'Achmim et daterait du VIe-VIIe siècle.

36. — (N° 28 HD). Quatre fragments, dessin jaune clair, vert et brun sur fond chamois. Zones de médaillons circulaires (diam. 0m.11) à bordure semée de pois, encadrant deux oiseaux affrontés, cygnes

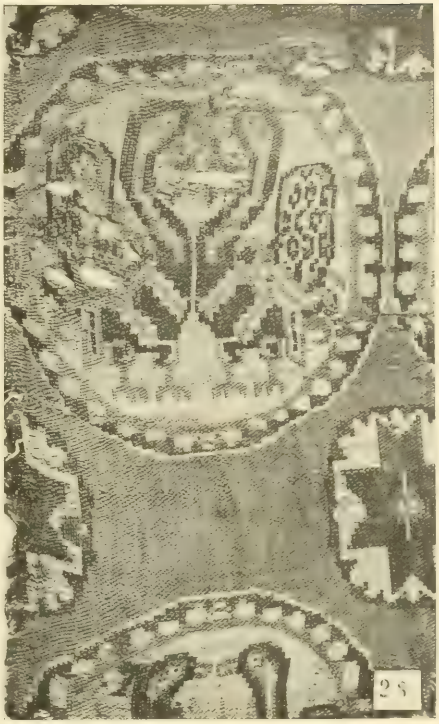
ou pigeons, à la queue relevée et disposée en disque (*fig.*).

37. — (N° 32 DF). Fragment (0m,09 0m,085) dessin jaune d'or damassé sur fond de même ton. Cercles tangents dont la bordure offre, cernée

N° 36. — DANSEURS ET CHEVAUX AFFRONTÉS.

de deux traits, une inscription koufique déformée. Le médaillon est meublé d'une croix florencée très élégante, du centre de laquelle partent huit renards disposés en roue et affrontés (*fig.*).

38. — (N° 31 HF). Deux fragments (0m,21 0m,09 et 0m,13 0m,08), dessin jaune sur fond pourpre violette. Caissons losanges (H. 0m,18 — L. 0m,15)



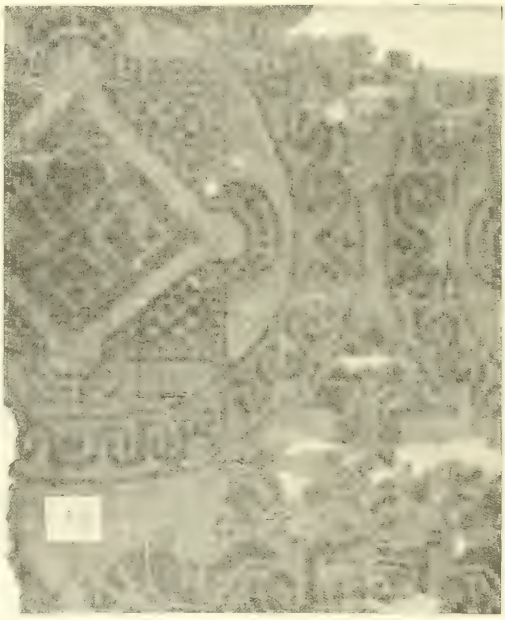
N° 30. — DE AUX AFFRONTÉS.

N° 37. — RENARDS FORMANT LE SEMÉ D'UNE ROUE.

SIRENES ET MONSTRES.

encadres de plates bandes à larges rinceaux et meublés d'un fleuron.

39. — (N° 54 HO). Tissu léger (0m.18 0m.10), dessin jaune d'or sur fond violet sombre. Caissons losanges ondulés, dessinés par des filets soudés à leur rencontre par un masque à la figure grimaçante. Zones alternantes. Dans l'une, deux oiseaux affrontés à tête de femme ceinte d'un diadème ; dans l'autre un monstre ayant deux corps de lions ailés et une tête unique, large face humaine couronnée *(fig.)*.



N° 40. — MÉDAILLONS.

40. — (N° 16 GM). Tissu léger (0m.24 0m.22), dessin violet pourpre sur fond jaune d'or. Médaillons circulaires encadrés d'une course de rinceaux et meublés d'un échiquier quadrilobé au centre duquel des entrelacs dessinent un losange *(fig.)*.

41. — (N° 13 GK). Fragment (0m.08 0m.09), dessin blanc, jaune clair, indigo et bleu turquoise sur fond rouge. Bandes horizontales dans lesquelles se répète un lion ou griffon aptère passant très stylisé et un losange figuré par quatre points à redans.

(A suivre.)

E. Chartraire.

QUELQUES IVOIRES GOTHIQUES FRANÇAIS CONNUS ANTÉRIEUREMENT AU XIXE SIÈCLE[1]

ITALIE

Les collections italiennes, sans être extrêmement riches en ivoires gothiques français, en contiennent pourtant plusieurs d'un singulier intérêt. La plupart, cela va sans dire, même parmi les plus remarquables, restent sans histoire ; c'est ainsi que nous avons le regret de ne posséder aucun renseignement sur cette belle Vierge du trésor d'Assise[2] exposée à Pérouse en 1907 et devenue aussitôt célèbre : elle date du commencement du XIVe siècle et il est possible qu'elle soit arrivée en Ombrie peu après sa naissance, mais aucun document, à notre connaissance, ne la signale. De même l'on ne sait rien de l'origine du Tabernacle de la cathédrale de Monza. Nous sommes heureusement mieux informés sur une pièce du trésor de la cathédrale de Milan, demeurée, nous ne savons pourquoi, obscure jusqu'ici au milieu de tant d'illustres chefs-d'œuvre, et qui, outre qu'on peut la considérer comme unique en son genre, a l'avantage d'être mentionnée dans les plus anciens inventaires. Nous avons en vue le calice d'ivoire à pied de cuivre sur les flancs duquel sont figurés les arts libéraux *(fig. 13* et *14)*.

La seule mention imprimée que nous connaissions de cet objet se trouve dans une brochure de l'abbé Luigi Malvezzi : *Il tesoro del Duomo di Milano*, Milano, 1840, p. 16, n° IV. Malvezzi note que le calice, qu'il date d'ailleurs du Xe siècle, a été remonté le 2 mars 1570, et que sa monture primitive fut fondue à ce moment. Une telle précision de date s'appuyait évidemment sur un document ancien ; M. Carlo Romussi, auteur d'un excellent travail sur la cathédrale de Milan[1], a été assez aimable pour le rechercher aux archives à notre intention. Or dans un inventaire de l'église Saint-Gothard, daté du 16 août 1440, il rencontra d'abord cet article : *Un calice ossia coppa di osso col piede d'argento fino smaltato.* Le trésor de l'église Saint-Gothard, église annexe du palais ducal de Milan, ayant été transporté à la cathédrale, il n'était guère douteux que ce fut notre calice que visait l'inventaire de 1440 ; mais la pièce se rencontre de nouveau dans un inventaire du XVIe siècle, conservé à la Bibliothèque Ambrosienne et dressé par un certain Castelli sur l'ordre de saint Charles Borromée; elle y est décrite de façon parfaitement reconnaissable sous le n° 49 et c'est une note ajoutée à la fin de l'inventaire qui a fourni à l'abbé Malvezzi son indication. Il y est dit en effet que le pied du calice fut enlevé le 2 mars 1570 et livré, avec d'autres morceaux d'argent, à un orfèvre, Pietro Francesco da Como, à l'enseigne *del Mellone*, qui en fit des chandeliers. Vraisemblablement le calice d'ivoire fut alors adapté tant bien que mal à un vieux pied de cuivre, et sans doute les quatre émaux qu'on y voit encore, en fort mauvais état d'ailleurs et maladroitement ajustés, sont-ils ceux que l'inven-

1. 2e et dernier article. Voir *Revue*, 1911, p. 281.
2. Publ. *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 226.

1. *Le Dome de Milan*, Milan, 1909, in 8°.

faire nous signale sur l'ancien pied et qui n'avaient pas été détruits.

Les calices d'ivoire ont toujours dû être rares et pour notre part nous n'en avons trouvé aucun mentionné dans les inventaires français du XIVe siècle, les seuls objets ana-

FIG. 13. — CALICE (TRÉSOR DU DOME DE MILAN).

logues que les textes nous signalent sont un ciboire d'ivoire appartenant en 1328 à l'évêque Othon de Carpentras[1], encore était-il couvert d'argent, et un grand statuaire (vase monté sur pied) rond, d'ivoire, orné de figures, qu'on

1. *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, t. VI, 1873, p. 109.

voyait en 1382 au trésor de l'abbaye de Cluny[1] : il n'en subsiste aucun aujourd'hui de travail français[2], en dehors de celui de Milan. Ne fût-il pas unique d'ailleurs, ce monument n'en serait pas moins extrêmement curieux par les sujets qui y sont figurés.

On ne peut s'occuper d'ivoires gothiques sans être frappé de la pauvreté de leur iconographie : les mêmes scènes de l'Enfance du Christ y paraissent toujours et les mêmes scènes de la Passion, traitées avec peu de variantes, et

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 197.

2. On voit deux ciboires évidemment allemands, au trésor de la cathédrale de Munster en Westphalie.

la monotonie en devient à la longue singulièrement fatigante. Ici c'est un sujet nouveau, les Arts Libéraux, et ce sujet, le tailleur le traite avec une liberté surprenante. Sans doute, il pouvait avoir des modèles : les sculpteurs l'avaient répété bien souvent aux voussures des portails d'églises et on le rencontre aussi dans les enluminures des manuscrits ; c'était une représentation courante au XIIIe et au XIVe siècle ; il ne semble pourtant pas qu'une seule, parmi celles qui demeurent, soit exactement semblable à l'image qu'en a donnée l'ivoirier. D'une façon générale, assurément, il a suivi la tradition ; ses Arts Libéraux sont pour la plupart des personnages portant les attributs habituels : pour la géométrie un instrument coudé ; pour l'arithmétique une table où s'alignent les chiffres ; pour la dialectique un serpent (?) — l'objet est peu distinct[1] ; pour l'astronomie un disque sillonné d'un trait brisé ; pour la musique un marteau qui frappe une cloche ; la médecine y est jointe et le personnage examine une fiole, évidemment pleine d'urine. Mais il faut

FIG. 14. — CHAPELLE, TRESOR DU DÔME, MILAN.

1. M. le Prof. Carotti a bien voulu examiner après nous le coffret et nous pensa que nous avions fait un peu distingué ce que [illegible] bien [illegible]. [illegible]

noter qu'au lieu de s'en tenir aux dames solennelles qu'on figure d'ordinaire, l'ivoirier s'est plu à humaniser ses sujets, et ce sont des hommes très vivants, semble-t-il, qui manient tous ces instruments, docteurs ou maîtres, coiffés du bonnet ou le chaperon ramené sur la tête, vêtus en bons bourgeois et en-

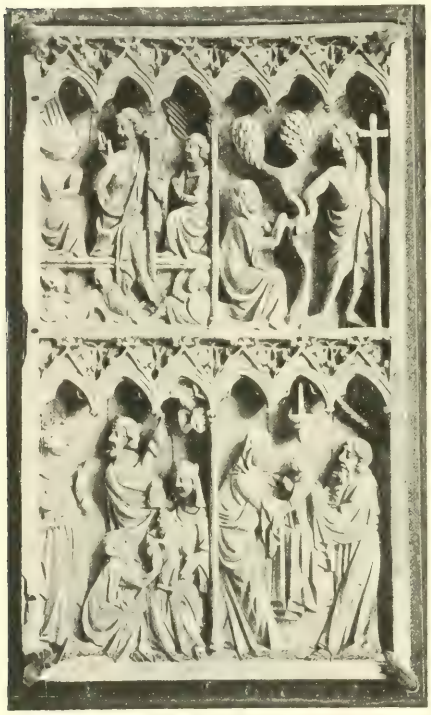


Fig. 15. — FEUILLET DE DIPTYQUE. MUSÉE DU VATICAN.

veloppés dans leurs manteaux. Il a fait plus même ; pour représenter la grammaire, il a montré en une scène familière le pédagogue, une verge à la main, deux petits élèves assis à ses pieds et lisant attentivement, tandis que derrière eux un « grand », fautif sans doute, mains jointes, semble implorer sa grâce ; de même pour la Rhétorique, le maître est assis, tonsuré, gesticulant de la main, tandis que de ses trois élèves un l'écoute avec scrupule et que les deux autres semblent disputer entre eux. L'ivoirier a su pourtant garder à sa familiarité une sorte de grand air et elle n'empêche point de considérer le haut symbole qu'il manifeste, les sciences humaines entourant le calice où se consomme le mystère de la religion[1].

L'origine française de ce calice est indéniable et rien n'est plus aisé que de déterminer le groupe auquel il appartient ; c'est un des plus nobles de toute l'ivoirerie, le même d'où sortit, au commencement du XIVe siècle, entre tant d'autres diptyques figurant la Passion et la Résurrection, celui de South Kensington dit du trésor de Soissons (n° 211-65)[2]. Le décor architectural du calice se retrouve à la plupart des pièces de cette série : ce sont les mêmes arcatures longues surmontées de gables ; sur les rampants du gable se voient les mêmes petits crochets, au centre la même rosace, dans les intervalles les mêmes clochetons crénelés ; les mêmes colonnettes supportent les retombées des arcatures en séparant les sujets, et si le fleuron qui surmonte le gable présente ici une fleur de lys au lieu du bouquet de feuillages stylisés habituel, ce n'est pas, on le reconnaîtra, une bien sensible différence ; encore faudrait-il être assuré que beaucoup des fleurons de nos diptyques ne sont pas des restaurations modernes. Pour le style des personnages, il faut admettre que ceux-ci sont un peu plus trapus que ceux des diptyques ; ils n'en ont pas l'allongement si élégant et si aisé et leurs visages plus ronds prennent quelque chose de moins noble et de plus bourgeois ; mais on ne saurait demander à des pédagogues maniant la férule ou à

1. Peut-être jugera-t-on ce symbolisme quelque peu litteraire ; si l'on tient pour difficile que les arts libéraux aient pu figurer sur un calice, il suffira d'admettre qu'à l'origine le calice ait été un simple gobelet, d'usage tout laïque, qui aurait été postérieurement affecté à un usage religieux. C'est ainsi que dans l'*Escouffle* (éd. Michelant et P. Meyer, 1894, 8°) le héros donne au Saint Sépulcre sa coupe où se voyait l'histoire d'Isenet.

2. R. Koechlin, *Quelques ateliers d'ivoiriers français*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 361.

de vieux savants observant les astres la même grandeur qu'aux auteurs du drame de la Passion et il nous semble que la familiarité sérieuse de ces bonnes gens s'accorde assez bien avec la gaîté sereine de certains personnages des diptyques évangéliques : l'ouvrier s'est détendu, il sourit, mais son art ne déchoit pas. Nous espérons qu'on acceptera notre rapprochement et si quelque archéologue, plus sceptique vraiment qu'il ne convient, prétendait douter du groupe des diptyques, le calice de Milan serait pour lever ses scrupules.

Le trésor du Vatican fut au moyen âge extrêmement riche en ivoires, et, sur la quantité que l'inventaire de Boniface VIII[1] nous en révèle, il en était sans doute de français ; mais le trésor pontifical a subi au cours des siècles de si nombreux pillages que la plupart des pièces mentionnées au XIVe ont dû disparaître ; elles ont été remplacées au cours du XIXe, grâce aux soins de cardinaux archéologues, par d'autres qui ne les valent peut-être pas ; de plus les rédacteurs des catalogues[1] n'ont pas pris la peine de rechercher l'origine des monuments qu'ils publiaient, de sorte que la formation de la collection actuelle des ivoires du Vatican demeure fort obscure. Gori heureusement y a pourvu pour quelques pièces et il en a reproduit deux au *Thesaurus veterum Diptychorum* (Florence, 1759, in-fol., t. III, pl. 36 et 38) qui

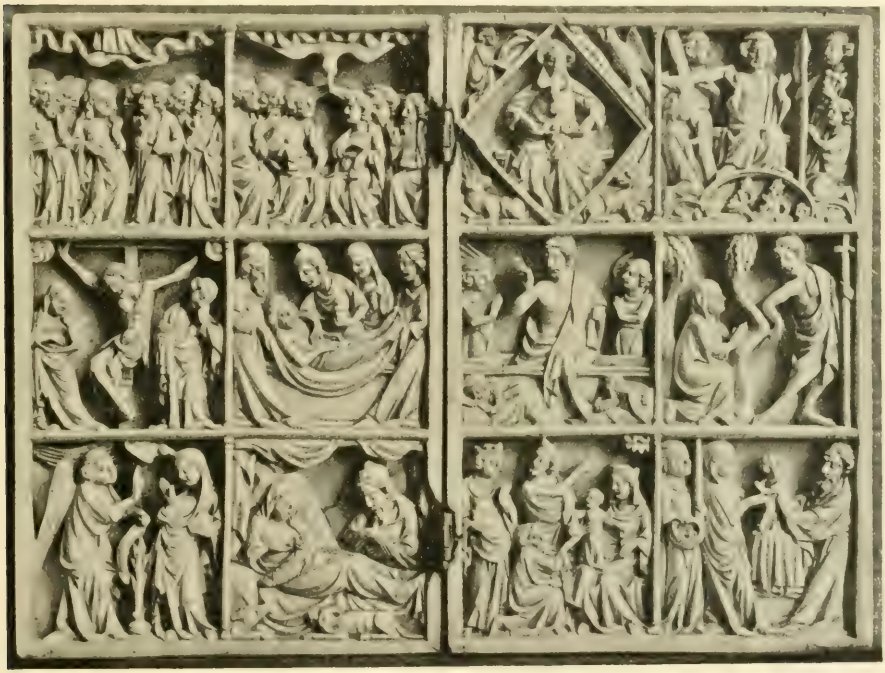


Fig. 16. — DIPTYQUE. MUSÉE DU VATICAN.

1. Publié par E. Molinier dans la *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. 43 à 49.

1. Le dernier est celui de Kanzler, *Gli avori dei Musei profano e sacro della Biblioteca Vaticana*, Roma, 1903, fol.

se voient aujourd'hui encore au Musée. En vérité, ce ne sont pas des morceaux capitaux, mais ils doivent nous intéresser, comme nous l'expliquions dans notre premier article, par leur médiocrité même.

L'un (Kanzler, *Museo cristiano*, pl. 20 n° 2), le feuillet droit d'un diptyque, est un modèle assez banal du milieu du XIVe siècle

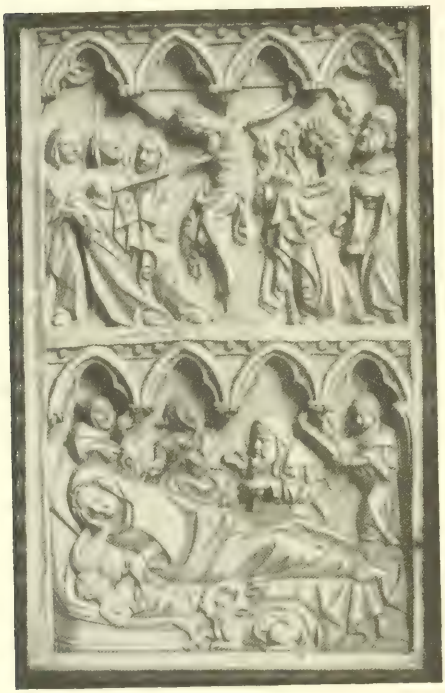


Fig. 17. — FEUILLET DE DIPTYQUE MUSÉE DU BARGELLO, Florence.

(fig. 15); il se divise en deux registres horizontaux et chacun des registres comporte deux sujets séparés entre eux par des colonnettes et surmontés de trois arcatures trilobées, avec gables, crochets et trèfles; au registre inférieur, se voient les Mages et la Présentation au Temple, au registre supérieur la Résurrection et l'Apparition à la Madeleine; l'autre feuillet figurait évidemment, en bas l'Annonciation et la Visitation, en haut le Christ en croix et la Mise au tombeau. C'est un type fort commun et le travail médiocre ne le relève guère; tout au plus pourrait-on signaler, à la scène des Mages, un angelot, au-dessus de la tête de la Vierge, portant l'étoile, représentation assez rare dans l'ivoirerie française; mais cette pièce authentifie à nos yeux la série à laquelle elle appartient et cela n'est pas d'une importance minime, car la série est extrêmement nombreuse, et la platitude du style de beaucoup de diptyques peu différents de ce feuillet en aurait pu faire douter parfois. Que quelques copies modernes s'y soient glissées, c'est possible, vraisemblable même, mais le type lui-même est ancien et il y avait intérêt à l'établir.

L'autre ivoire de Gori (Kanzler, *ibid.*, pl. XVI, n° 1) semble unique dans sa disposition *(fig. 16)*; nous ne connaissons pas d'autre diptyque divisé en trois registres séparés chacun par une colonnette et sans aucun décor architectural[1]; sa publication dès 1759 n'aurait donc aucun intérêt général, mais, à le regarder mieux, on s'aperçoit que les deux registres inférieurs sont identiques à ceux de la série précédente, aux architectures près, et qu'il en corrobore l'authenticité. De plus, il faut noter quelques détails curieux; d'abord, au registre supérieur, la représentation du Jugement dernier. Sur une triple arcature, le Christ est assis, montrant ses plaies, la Vierge et saint Jean à genoux à ses côtés et derrière lui, deux anges tenant les instruments de la Passion, tandis que sous l'arcature les morts ressuscitent; ce sujet est rare dans l'ivoirerie gothique et nous-mêmes avions suspecté parfois certaines de ces représentations: il est donc prouvé dorénavant que ce ne sont pas les mo-

1. Celui de Cluny (n° 1074) qui se rattache à celui-là est décoré d'arcatures trilobées, de crochets et de trèfles. Quelques morceaux se rencontrent dans la première moitié du XIVe siècle, sans décor architectural; un diptyque du British Museum, n° 282, pl. 62 du catalogue de Dalton, un fragment d'un coffret du Louvre figurant l'*Enfant prodigue*, n° 46-48 du Cat. Molinier, etc., mais ils n'ont aucun rapport de style avec celui-ci.

dernes contrefacteurs d'ivoires qui l'ont emprunté à la sculpture monumentale. Quant au sujet du compartiment voisin, il est plus intéressant encore. C'est la Trinité : elle trône dans une gloire losangée, autour de laquelle s'aperçoivent les symboles des Évangélistes : la représentation de ces derniers est à peu près inconnue à l'ivoirerie gothique ; mais si la Trinité y apparaît parfois de façon analogue à celle-ci, Dieu le Père étant figuré assis, tenant le Fils sur les genoux et la colombe voletant entre les deux têtes, on remarque ici une anomalie très bizarre : le Fils sur les genoux du Père est toujours, à notre connaissance [1], attaché à la croix ; or le voici représenté sous la forme d'un enfant, vêtu d'une longue robe. Cette erreur prouve que les fautes iconographiques ne sont pas toujours attribuables aux faussaires contemporains et que les ivoiriers du XIVe siècle en commettaient aussi.

Les collections de curiosités des Médicis n'ont pas toutes été gravées, mais un inventaire fut fait, en 1774, des objets d'art des galeries de Florence et deux ivoires du musée national, au Bargello, en portent encore la marque, un feuillet de diptyque et une statuette [2]. Le feuillet *(fig. 17)* n'est pas un travail remarquable, mais il fait partie d'une série que nous avons étudiée naguère [3], celle dont le diptyque de l'abbaye de Kremsmünster en Autriche peut passer pour le monument le plus important ; nous reviendrons sur ce diptyque, mentionné lui aussi dès le XVIIIe siècle, et aurons ainsi l'occasion de reparler de ce groupe, mais il est curieux que deux pièces s'en trouvent authentifiées, l'une des meilleures et une autre plus insignifiante, nouvelle preuve de l'inégalité du travail des ivoiriers du XIVe siècle. Un détail pourtant doit être remarqué : les billettes qui remplissent la nervure des moulures supérieures de chaque registre ; ce décor se rencontre sur divers morceaux [1] : il est bon d'en tenir un possédant son certificat d'ori-

Fig. 18. — LA VIERGE ET L'ENFANT.
MUSÉE DU BARGELLO (Florence).

gine. Quant à la statuette de Vierge *(fig. 18)*, c'est assurément une des plus exquises de la sculpture en ivoire du XIVe siècle, fine, élégante et naturelle à la fois. Lorsqu'on a eu à

1. Nous avons cité les principaux exemples au *Catalogue de la collection Martin Le Roy*, t. II, *Ivoires et Sculptures* par R. Koechlin, n° 30.

2. La direction du Musée a bien voulu collationner à notre intention le manuscrit de cet inventaire.

3. *Bull. de la Société de l'Histoire de l'Art français* 1910, p. 16.

1. Nous les avons énumérés au *Catalogue de la collection Martin Le Roy*, ibid., n° 29.

étudier par devoir tant de statuettes sans expression, les unes démesurément allongées et hanchant, les autres lourdes et comme tassées sur elles-mêmes, c'est une joie d'arriver à celle-là : le type ne diffère guère de celui de la plupart de ses sœurs du milieu du XIVe siècle ; c'est le même visage rond et la même draperie en écharpe, ou peu s'en faut, mais ici tout s'est animé entre les mains d'un maître et l'on sent bien devant ce gracieux et touchant chef-d'œuvre, tout ce qui le sépare des innombrables et banales figures sorties des mains de compagnons sans imagination ni sensibilité. Une seule statuette d'ivoire française en Italie, peut être comparée à celle-là, la tragique et si simple, si noble Vierge de douleur (ou sainte femme ?) du musée archéologique du Castello de Milan ; privée d'état civil, nous n'en saurions parler dans ce travail, tandis que celle de Florence a ses papiers en règle et qu'il n'est permis à personne de suspecter sa grâce ; mais il nous a plu de rapprocher ces deux œuvres d'un charme égal et d'ailleurs également inconnues dans deux des musées les plus célèbres d'Italie.

Fig. 19. — TRIPTYQUE. MUSÉE DE COPENHAGUE.

DANEMARK.

Le musée national de Copenhague est riche aussi en ivoires de provenance certaine[1]. Le plus important, il est vrai, ne rentre pas dans notre sujet, le diptyque de saint Olaf (anc. BB. b16) donné par le roi Christian Ier au pape Sixte IV en 1474 et rendu en 1694 au futur Frédéric IV, voyageant alors en Italie, par Innocent XII ; ce n'est pas un ivoire français. Il est utile pourtant de le mentionner ici, car à première inspection et à défaut de certificat d'origine, peu d'archéologues hésiteraient à le tenir pour faux. Les architectures en semblent en effet tout à fait fantaisistes et, pour peu qu'on soit familier avec le style des ivoires occidentaux, celui de ces personnages falots ne peut que surprendre ; outre les scènes de la Vie du Saint dont notre art n'offre pas de modèle, ce sont quelques sujets de l'Enfance du Christ singulièrement déconcertants. Comme ce morceau ne paraît pas isolé (des figures appliquées sur une reliure d'orfèvrerie dans l'église de Horne (Fionie) s'en rapprochent) il y a lieu de croire qu'une école de tailleurs d'ivoire ou de dents de morse existait dans les pays du Nord, médiocrement habile assurément, mais qui prétendait peut-être imiter les ouvrages importés de centres d'art à plus forte tradition ; on doit connaître ces produits, ne fût-ce que pour ne pas les confondre avec des faux, — avec les faux les plus patents des contrefacteurs modernes à leur début.

Quelques autres morceaux, ceux-là de type français, ne présentent pas leurs papiers par-

1. La plupart des renseignements qui suivent nous ont été donnés par notre ami M. M. Kroll, directeur de la Bibliothèque d'art décoratif de Copenhague.

faitement en règle, tel un curieux diptyque (10361) représentant sur un feuillet les scènes de l'Enfance, sur l'autre celles de la Passion du Christ, et qui porte au dos l'inscription suivante : *Henricus Ranzovius, Vicarius Regius, ab orbis principio 5552, a Christo nato 1590, aetatis anno 65*, avec, sur la face, le millésime 1590 répété sur le sépulcre où les vieillards ensevelissent le Christ. L'inscription, historiquement exacte, semble authentique, et l'objet peut avoir appartenu à Henri de Ranzow, mais le catalogue du musée de 1826 le mentionne pour la première fois et nous n'avons pas le droit de faire fond sur lui. Heureusement il n'en va pas de même de deux autres pièces.

L'une *(fig. 19)* est un triptyque (n° 2735) composé d'une plaquette au centre où figure la Vierge assise portant l'Enfant, entre deux anges debout tenant des flambeaux et deux angelots thuriféraires voletant au-dessus de sa tête, et de deux volets où se voient sainte Claire et saint François ; des arcatures le surmontent, trilobées, munies de gâbles, de crochets et de clochetons, et le fond, derrière le décor architectural, simule un mur en pierres appareillées. Ce monument qu'on reconnaît comme le n° 234 du catalogue de la vente du comte de Thott en 1788, est isolé dans l'ivoirerie[1], aussi n'y a-t-il guère de renseignements à en tirer ; malgré que les deux saints présentent au public des mains démesurément grandes, malgré aussi une certaine prétention dans la coiffure et dans l'expression des anges, le style en est fort gracieux et il y a même de la grandeur dans le jeu des plis du manteau tombant de la tête de la Vierge jusqu'à ses genoux et l'enveloppant toute.

Au contraire le diptyque (10360) qui provient du Cabinet des Curiosités des ducs de Gottorp, adjoint en 1755 aux collections royales, doit nous intéresser bien davantage *(fig. 20)*. Divisé en deux registres où sont représentés, sous une triple arcature, l'Entrée à Jérusalem, le Lavement des Pieds, la Cène et la veillée de Gethsémani, il appelle la comparaison avec celui de la collection Fitzhenry, déposé au musée de South Kensington[1] ; à celui-là se voit en plus la Résurrection de Lazare et Gethsémani manque, mais la composition des sujets et surtout le style des personnages sont semblables et les deux monuments sortent évidemment du même atelier. Il n'est pas indifférent déjà d'authentifier par ce seul rapprochement le beau diptyque Fitzhenry, mais le groupe ainsi formé se complète au moyen du grand diptyque volé naguère au musée de Vich (Espagne)[2], et il y faut rattacher aussi un feuillet du musée de Liverpool (n° 48 du catalogue de Gaty, 1883). Cette petite série est fort curieuse, très voisine, par la composition, des Grands Diptyques de la Passion, infiniment moins puissante et moins dramatique assurément, mais d'un style beaucoup plus pur ; on dirait d'un

Fig. 20. — DIPTYQUE, MUSÉE DE COPENHAGUE.

1. Il est curieux que la seule pièce connue de composition exactement analogue se trouve de même au musée de Copenhague (n° 10359) ; elle figure au catalogue de 1826.

1. Rep. *Gazette des Beaux-Arts*, ibid. 1900, [illegible] p. 53.
2. Publié par M. Lefèvre-Pontalis dans le *Livre du Centenaire de la Société des Antiquaires de France*, Paris, 1904, 4° pl. XIV.

atelier d'une date avancée du XIVe siècle où se serait survenue, suffisamment intacte, la noble tradition du début. Il n'y avait pas à suspecter le diptyque de Vich : des trésors d'églises peu accessibles aux fraudeurs avaient contribué jadis à en former le musée ; la nouvelle assurance que nous donne sur le groupe la pièce de l'ancienne collection de Gottorp n'en sera pas moins bien accueillie [1]

ALLEMAGNE ET AUTRICHE.

En Allemagne, les collections royales et princières ont sûrement possédé aussi des ivoires gothiques français, mais il est très difficile d'en suivre la trace, car les catalogues des musées qui ont hérité de ces collections négligent d'ordinaire de marquer l'origine des objets. Nous avons noté, il est vrai, d'après l'excellent catalogue de M. Voege, que le Grand Diptyque de la Passion de Berlin, provenant de la Kunstkammer, était mentionné dès 1694 et cette date présente un singulier intérêt, puisqu'elle authentifie un groupe capital dans l'histoire de l'ivoirerie française ; mais ni à Munich, où plusieurs ivoires proviennent sans doute des anciennes collections électorales, ni à Dresde, à la *Grüne Gewœlbe*, ni à Weimar, on ne semble s'être intéressé aux dates d'entrée ; quant à Darmstadt, si, du fait qu'aucun ivoire gothique n'est porté au cours du XIXe siècle sur le registre des acquisitions [2], il est permis d'inférer que ceux du musée ont tous fait partie du legs du baron de Hupsch en 1805, ce n'est pourtant qu'une supposition et d'ailleurs cette date de 1805 est postérieure au terme que nous nous sommes fixé. Nous avons retrouvé toutefois dans deux collections privées allemandes des ouvrages que nous avons pu identifier avec des objets décrits au cours du XVIIIe siècle et sur qui cette origine certaine mérite d'attirer l'attention.

L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres écoutait en janvier 1745 une communication de Lévesque de la Ravallière sur des plaques d'ivoires qui lui avaient été présentées peu auparavant par M. de Boze [1]. Lévesque reconnut qu'elles avaient appartenu à un coffret et qu'il s'agissait d'un roman de chevalerie, mais, jugeant qu'il serait vain d'appliquer son esprit à ces « bagatelles difficiles », il ne chercha pas à en reconnaître le sujet et se borna à imaginer, à l'usage des Académiciens, une historiette qu'il accorda tant bien que mal avec les plaques. La compagnie crut pourtant devoir faire graver les ivoires (en face de la page 322) et il faut lui en savoir gré, car c'est grâce à ces planches que nous avons pu retrouver un des morceaux du coffret, le dos, figurant une chasse, dans les collections du prince de Wallerstein-Oettingen, au château de Maihingen, en Bavière [2] *(fig. 21)*. La pièce n'était pas tout à fait inconnue [3], puisque nous en avons rencontré un moulage dans la collection privée de Westwood, à l'Ashmolean Museum d'Oxford, mais il ne l'avait ni identifiée, ni même signalée dans ses *Fictile Ivories* ; elle est surtout intéressante d'ailleurs pour nous montrer de quelle façon les artistes du XVIIIe siècle interprétaient l'art gothique et pour répondre aux objections des archéologues qui tenteraient de faire remonter à cette époque l'industrie des faussaires.

En effet, il n'y a pas à s'arrêter longuement à ce fragment, puisqu'aussi bien un coffret complet, de même style et présentant avec celui-là beaucoup d'analogie, nous est parvenu, qui a de même son état civil en règle. Ce second coffret avait été dessiné en 1785 dans la collection du Rév. M. Bowle à Idmin-

1. Un autre diptyque formé de deux plaquettes figurant le Christ en croix et la Nativité (n° 2734) pourrait être le 232 et 233 de la vente de Thott, mais il fut acquis en 1873 seulement et la provenance n'est pas certaine.

2. Communication de M. le Prof. Back, directeur du musée.

1. *Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, t. XVIII, Paris, 1753, 4°.

2. Cette collection a été formée à Paris vers 1840 par un des ancêtres du prince actuel.

3. Elle avait même été publiée par Grupp, *Kulturgeschichte des Mittelalters*, Stuttgard, 1894, 8°, t. II, p. 93.

ster, Wiltshire, et gravé en 1787 dans Carter, *Specimens of ancien Sculpture and Painting*, in-fol., t. I, et il se trouvait récemment encore dans la collection Hainauer à Berlin (n° 124 du Catalogue de Bode, Berlin, 1897, 40), après avoir passé à la vente Spitzer (Cat. t. I, n° 71, pl. 21) (*fig. 22 à 26*). Le capitaine Fr. Grose qui le décrit dans Carter ne semble guère prêter aux sujets plus d'importance que Lévesque : il en a reconnu un pourtant. Aristote chevauché par la courtisane, mais ne s'est embarrassé ni du Combat devant le château d'Amour figuré au couvercle, ni de la Fontaine de Jouvence, de Tristant et Yseult, de Lancelot sur le pont à l'épée, de Gauvain sur le lit périlleux, ni même d'Aristote discourant devant Alexandre. L'iconographie de ces coffrets n'a été fixée que par M. Antoniewicz dans son article des *Romanische Forschungen* de Vollmoeller (t. v. Erlangen, 1890) sur l'Iconographie de Chrétien de Troyes. Aussi bien, n'est-ce pas ce qui nous intéresse ici, mais plutôt l'existence signalée dès le XVIIIe siècle de deux de ces coffrets à sujets romanesques. Il faut même en ajouter un troisième, puisqu'il paraît certain que le coffret de la Cathédrale de Cracovie, très semblable à celui de Mme Hainauer, était enfermé depuis 1602 dans la caisse où un chanoine l'a retrouvé en 1881 [1].

Ceux qui ornent les musées et les collections privées — nous en avons retrouvé cinq presque semblables — et les très nombreux fragments qui ont dû en faire partie jadis ne sont peut-être pas tous authentiques : d'habiles ouvriers ont pu les exécuter au XIXe siècle d'après des moulages, mais nous tenons la preuve de l'authenticité du modèle et si trois exemplaires en subsistaient encore au XVIIIe siècle, on peut croire que le type en était singulièrement répandu au XIVe [1].

En Autriche, ce sont les couvents qui ont gardé dans leurs trésors le plus d'ivoires gothiques français : l'exposition d'art religieux organisée à Vienne en 1887 en avait réuni un grand nombre : malheureusement fort peu ont une histoire. On ne paraît rien savoir de l'origine de ceux de Klosterneuburg ou de St-Florian, rien du miroir de Rein, rien non plus de la Vierge du Dôme de Prague, et il faut arriver à Zwettl pour obtenir quelque précision ; encore cette précision n'est-elle point telle qu'on la souhaiterait.

Le *Stiftungen Buch* de l'abbaye cistercienne de Zwettl (Basse-Autriche) [2] raconte que

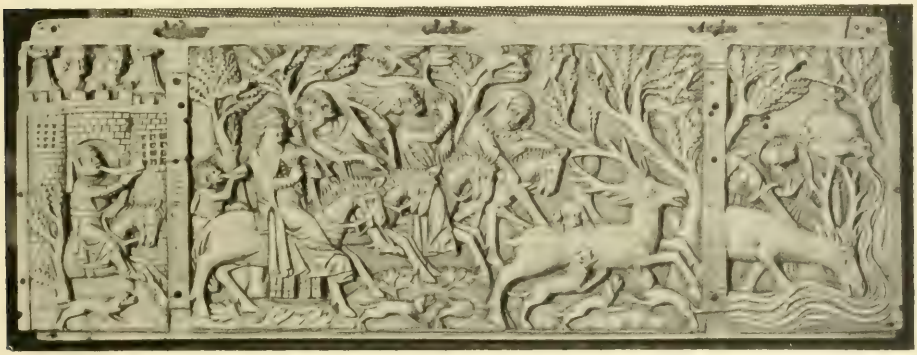


Fig. 21 — PLAQUE DE COFFRET, COLLECTION DU PRINCE DE WALLERSTEIN-OETTINGEN (Maihingen).

1. Antoniewicz, ibid.

1. Un autre coffret, assez différent, il est vrai, qui se trouve au musée de Gotha, a été publié en 1867 dans le *Pokanthien*, p. 202 (communication de M. le Prof. Peigold). L'image montre que les graveurs n'avaient pas fait de progrès dans l'intelligence du style gothique depuis 1753 — au contraire.

2. *Fontes rerum austriacarum*, 2e partie, t. III, Wien, 1851, 8°, p. 142.

l'abbé Bohuslaw (1248-1259), étant allé en France à un chapitre général de son Ordre, en rapporta de nombreuses reliques et entre autres une Vierge d'ivoire qu'on plaçait aux fêtes sur le grand autel ; or l'abbaye possède encore aujourd'hui une Vierge d'ivoire et il faut croire que c'est celle-là même, si vraiment Bohuslaw en rapporta une et que nous n'ayons pas affaire à une pieuse légende. A ce titre, elle présenterait l'intérêt capital d'être datée à quelques années près et de nous renseigner exactement sur l'ivoirerie de la France du Nord *(de superioribus partibus Francie*, dit la Chronique) au milieu du XIIIe siècle. Seulement, il semble bien qu'elle ne nous soit pas parvenue exactement telle qu'on la voyait au temps de saint Louis, loin de là. Les sept petits personnages en demi-relief placés aujourd'hui à ses pieds, un ange et une Vierge de l'Annonciation, un Roi Mage et quelques

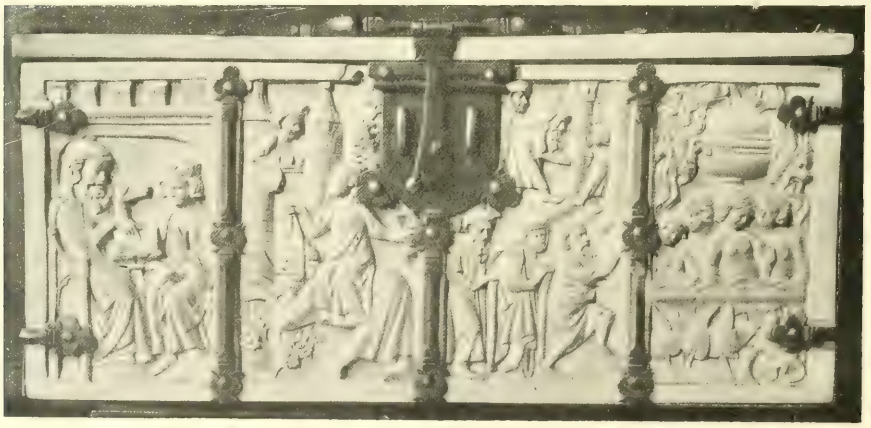


Fig. 22-23. — COFFRET. ANCIENNE COLLECTION HAINAUER (Berlin)

angelots en buste portant des couronnes, ne sont pas signalés dans le texte qui nous renseigne sur le groupe de Bohuslaw ; il paraît difficile pourtant de leur attribuer une autre d'ivoire : elles ont sans doute été coupées jadis, et nous avons peine à croire que ce soient les chefs originaux qu'on ait remis en place, ceux qu'on y voit ayant par trop l'air

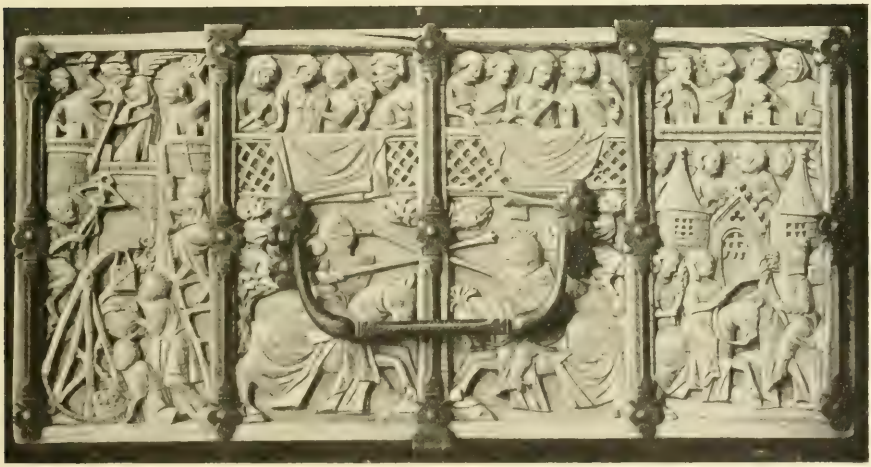


Fig. 24-26. — COFFRET. ANCIENNE COLLECTION HAINAUER (Berlin).

origine ; ce n'était donc pas une statuette qu'il avait rapportée, mais une manière de Tabernacle. Quelle était sa forme ? mystère. La Vierge elle-même d'ailleurs ne peut guère passer pour intacte ; les deux têtes de la Mère et de l'Enfant sont d'un autre morceau de restaurations maladroites. . Le style de la statuette est au reste fort honorable, la draperie suffisamment large et les plis harmonieux ; mais il y a quelque lourdeur et un certain manque de grâce. Est-ce que l'ivoirerie à ce moment n'était pas encore en possession

de tous ses secrets, à moins qu'on ne se demande si l'ivoirier qui a fourni l'abbé Bohuslaw lui a donné la meilleure pièce de sa boutique, et si nous n'avons pas sous les yeux

Fig. 27. — LA VIERGE ET L'ENFANT. ABBAYE DE ZWETTL (Autriche).

quelque objet de sainteté, fait pour l'exportation, dont se sera aisément contenté le lointain prélat ?

Nous avons mentionné plus haut le coffret de la cathédrale de Cracovie, qu'on peut tenir pour connu dès 1602 ; c'est à 1740 environ que remonte la mention d'un troisième objet, les plaquettes formant diptyque du couvent de Kremsmunster (Haute-Autriche) et représentant l'Adoration des Mages et le Christ en croix (*fig. 28*) : un inventaire de la « Chambre de Mathématiques » du couvent, dressé vers cette année, les signale. Cette pièce ne saurait passer inaperçue. D'abord, en raison de son architecture ; derrière les gâbles et les clochetons qui en surmontent les arcatures, c'est un mur en pierre appareillée, avec un semis de roses dans la gorge de la moulure supérieure ; ces détails, assez fréquents isolés, le second surtout [1], mais très rares réunis, auraient pu mettre certains archéologues en défiance ; il faut donc qu'ils se rassurent. Mais l'iconographie, elle aussi, semble au premier abord assez insolite ; qu'est-ce que ces deux angelots, à l'Adoration des Mages, dont l'un, portant une banderole, semble montrer la Vierge assise, tandis que l'autre lui pose une couronne sur la tête ? Qu'est-ce, à la Crucifixion, que cette croix moulurée, comme les ivoiriers n'en eurent jamais ? Pourquoi ce nimbe crucifère derrière la tête du Christ, dont ils se sont passés d'ordinaire, et pourquoi le flot de sang qui s'élance du flanc du Crucifié et frappe le sein de la Vierge évanouie ? Au pied de la croix gît aussi une tête de mort, très rare aussi dans l'ivoirerie française. Et surtout le style semble tout différent de celui que nous connaissons à tant de monuments analogues. Au lieu de la froideur élégante habituelle aux ivoiriers, une sorte de verve apparaît ici et une recherche de formes et de types nouveaux : nous n'avions point encore rencontré cette Vierge sans voile et à la figure pleine, ce vieux Mage presque chauve et ridé, ce saint Jean grimaçant sous ses cheveux crépus et ces draperies qui s'enflent et se tordent. Puisqu'on ne saurait

1. Nous avons vu déjà ce mur apparaître au triptyque de Copenhague, et tout un groupe important d'ivoires de la première moitié du XIVe siècle se reconnaît aux roses des moulures.

suspecter ce morceau, faut-il donc tenir ce diptyque pour étranger et y voir un ouvrage de ces tailleurs allemands si prompts à outrer le style de leurs modèles français? Nous croirions plutôt qu'il s'agit d'un atelier aussi français que tous ceux qu'on a mentionnés jusqu'ici dans l'ivoirerie, mais d'un atelier plus tardif et fortement pénétré des tendances réalistes qui pénétraient de toutes parts l'art français vers la fin du XIVe siècle. C'est assurément le réalisme qui point ici, comme dans d'autres pièces qui se rattachent au même atelier et que nous avons énumérées ailleurs [1]. Et il est heureux de ne pouvoir douter, grâce au diptyque de Kremsmunster, de l'authenticité de ces œuvres si intéressantes.

Notons d'ailleurs que le rédacteur de l'inventaire de la Chambre de Mathématiques du couvent semble avoir eu comme une vague idée de l'intérêt de son diptyque « *von gotischer* », dit-il, « *doch mühsam und künstlicher Arbeit* ».

Notre récolte de monuments d'ivoire français qu'on peut suivre en deçà du XIXe siècle et subsistant encore n'est pas bien considérable, on le voit. Sans doute, plusieurs pièces ont dû nous échapper [1] et si nous avions été à même de fouiller les archives des églises, des

Fig. 28. — DIPTYQUE, ABBAYE DE KREMSMUNSTER (Autriche)

1. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1910, p. 16, le diptyque de Kremsmunster n'est reproduit, mais les feuillets inverses, pour mégarde.

1. Nous n'avons mentionné aucune de celles que nous avons vues en Espagne, aussi bien n'avions-nous de renseignements précis ni sur le diptyque de l'Escurial (cf. Berlaux, *Catalogue de l'Exposition rétrospective de Saragosse*, 1908, Paris, 1911, p. 245), ni sur les Vierges de Léon ou de Tolède, et quant à la Vierge de Séville, qui a pour elle une tradition, nous admettrions difficile

couvents ou des musées, nous en aurions reconnu davantage ; il va sans dire que nous accueillerons avec plaisir dans l'ouvrage d'ensemble que nous préparons sur les *Ivoires gothiques français* tous les renseignements que nos confrères voudront bien nous envoyer. Il nous semble pourtant que, si incomplet soit-il, notre travail n'aura pas été inutile, car il nous a permis d'authentifier certains types qui sont parmi les plus importants de l'ivoirerie : quel que soit notre légitime scepticisme, il nous faut dorénavant les accueillir sans défiance, et même accepter des morceaux si médiocres qu'on eût eu peine à les croire vraiment sortis de la main d'un ouvrier du XIVe siècle. Certes nous n'oserions prétendre que toutes les pièces qui se rattachent à ces types soient anciennes ; d'adroits faussaires ont pu les copier ou les imiter, et ils n'ont pas dû manquer de le faire ; mais il est bon d'être assuré que les types eux-mêmes sont authentiques et c'est là en somme ce qui importe surtout dans l'établissement de l'histoire de l'art.

Raymond Koechlin.

---

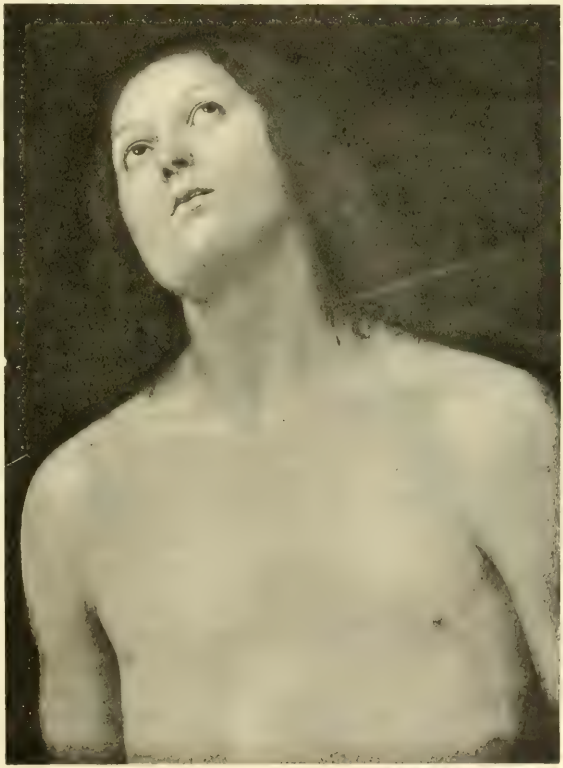
ment que ce soit celle même que saint Louis donna à saint Ferdinand ; en tout cas, l'objet n'est pas intact et il a dû être retravaillé dans un des derniers siècles. » (p. 20) il dit pour « croquis dans l'album *Caractéristique des Saints* » Paris, 1867, in 8° t. II, 487-8.

MÉLANGES

Nouvelles acquisitions du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

Le grand événement artistique de l'année est incontestablement l'acquisition du *saint Sébastien* du Pérugin par Sa Majesté l'Empereur de Russie pour son musée de l'Ermitage (*fig. 1*). Ce Pérugin est tellement beau que, ni en Allemagne, ni en Italie, ni en Autriche-Hongrie, pays que je viens de parcourir, je n'en ai vu de pareil; c'est comme la quintessence de l'art de ce maître qui, jusqu'en 1500, date de son apogée, n'est égalé par personne dans l'expression du sentiment religieux, de l'extase religieuse.

Je connais ce tableau depuis l'année 1868, où, tout jeune encore, j'avais été envoyé à Madrid par M. de Schack pour faire des copies au musée du Prado. Le prince Alexandre Volkonoky, ministre de Russie près la Cour d'Espagne, me le fit admirer chez lui. Depuis que je l'avais revu à Saint-Pétersbourg chez la fille adoptive du Prince, je n'avais qu'une idée : le faire entrer à l'Ermitage. Grâce à l'initiative du veneur de la Cour, M. Jean Balachew, et à l'énergie de notre jeune directeur, le comte Tolstoi, les négociations ont abouti et Sa Majesté a payé cette merveille cent mille francs.



Cliché de la Revue *Starye Goды*

Fig. 1 — LE PÉRUGIN. SAINT SÉBASTIEN.

Le saint est représenté à mi-corps, la tête légèrement renversée en arrière et penchée sur l'épaule droite, le regard perdu dans le ciel. On devine les bras attachés derrière le dos. Une flèche, sur laquelle on lit : *Petrus Perusinus pinxit*, a percé le cou du Saint. Ce chef-d'œuvre[1] éclaire de son expression divine et de son coloris lumineux la salle de Raphaël à l'Ermitage, à côté du triptyque du même maître, encore primitif, avec un paysage aux rochers entassés les uns sur les autres, dans le goût de Fiorenzo di

[1] Publié dans la revue russe *Starye Goды* et dans : *Les anciennes écoles de peinture dans les Palais et Collections privées russes*. Bruxelles, Van Oest, 1910.

Lorenzo, et nous montre le Pérugin au point culminant de sa carrière vers 1500. Les dernières années de sa vie marquent, hélas, une décadence lente au début, et rapide vers la fin.

Une seconde acquisition de l'Empereur est venue se joindre à la première. Mais elle est d'un tout autre genre : du ciel nous descendons sur la terre. Je veux parler de l'importante collection Semenow, 700 tableaux achetés en bloc pour l'Ermitage. Cette galerie, riche en maîtres intermédiaires qui préparent les voies aux grands, cette galerie, dis-je, nous initie au développement historique des écoles de Hollande et des Flandres. Quelques fort beaux tableaux des maîtres de premier ordre augmentent encore la valeur de cette précieuse collection.

M. Semenow Tiantchansky, membre du Conseil de l'Empire, s'étant réservé la jouissance de ses chers tableaux, sa vie durant, ces derniers ne vont pas entrer immédiatement à l'Ermitage. Espérons même pour le vénérable collectionneur qui nous a cédé ses trésors à un prix véritablement patriotique, qu'ils n'y entreront que dans un avenir très lointain.

Il a publié lui-même en français un catalogue raisonné richement illustré, qu'il n'a pas voulu mettre en vente, préférant le distribuer généreusement à ses amis. Dans une longue introduction, l'auteur déroule devant le lecteur l'histoire de la peinture des Pays-Bas et des Flandres, s'aidant pour la démonstration des tableaux de sa galerie. Il fait coïncider le développement d'une école de peinture véritablement nationale et sa complète émancipation de l'art italien, avec la séparation des deux pays, quand, les Flandres restant catholiques et monarchistes, la Hollande conquérait en 1609 son indépendance politique et religieuse. Mais à quel prix ! La grande peinture est morte pour faire place au petit art, à la peinture de chevalet.

Tout devient petit et bourgeois. Plus d'églises à décorer, plus de palais à orner de peintures monumentales [1]. Mais on a une église nationale et on est en République !

1. Si la jolie veuve du Taciturne Emilie de Solms fit décorer la maison du « Bois » près de la Haye, ce fut encore par un reste des habitudes monarchiques et de grands seigneurs subsistant dans le nouvel état de choses.

Les malheureux peintres sont réduits à avoir pour Mécènes des bourgeois parcimonieux qui se contentent de faire faire leur portrait et celui de leur épouse et c'est tout. Quelquefois, ils font le suprême effort de se réunir en corporation, ce qui donne aux Hals et aux Van der Helst l'occasion de se distinguer dans l'art du groupement et de l'arrangement. Le reste, ce sont de rares tableaux religieux où le ciel n'a aucune part, d'où le beau est exclu à tout jamais. Le réalisme le plus cru reproduit les types grossiers du pays avec l'exactitude du portrait. Leurs anges sont grotesques avec leurs doigts tronqués à la hache, et leurs nez informes. Aussi les sujets sont-ils puisés de préférence dans l'Ancien Testament, où le défaut chez le peintre du sentiment du beau et son incapacité de rendre un sentiment religieux élevé, choque moins le regard.

Ces artistes ne laissent pas d'avoir conscience de ces lacunes ; car le plus grand d'entre eux, Rembrandt, copie ou s'essaie à copier Léonard [1], collectionne des antiques du temps de sa splendeur ; mais, malgré tous ses efforts, que l'on aperçoit parfaitement, il ne réussit qu'une ou deux fois dans sa vie une figure séduisante, et cela sous l'aiguillon de l'amour quand, dans le fameux tableau de la galerie de Dresde, il peint sa jeune femme assise sur ses genoux et encore une fois quand il fait le joli dessin de sa femme le jour de ses noces. L'amour produit de ces miracles.

Au milieu de ce réalisme plat, le besoin d'idéal inné chez tout être pensant, à plus forte raison chez l'artiste, trouve à se satisfaire par le mystère de l'éclairage, le fameux clair-obscur tant vanté, qui dégénère chez les médiocres dans l'abus d'une insupportable sauce brune, ce qui fait que M. Semenow partage toute l'école en deux camps : les brunistes et les clairistes.

Rembrandt avait, en dehors du magique clair-obscur, le secret de rendre toute la vie intérieure de l'homme dans ses portraits et études, créant par là un art entièrement à lui, unique, inconnu jusque-là et jamais égalé depuis. Il peint l'âme humaine avec ses souffrances, ses douleurs et sa résignation, là où un autre artiste, un Italien,

1. A la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, il y a trois études à la plume de Rembrandt reproduisant des groupes de la *Cène* de Léonard, traduits en hollandais, cela va sans dire.

n'aurait vu qu'un vilain juif ou une vieille femme repoussante[1].

Mais les grandes pages bibliques restent une exception : c'est une moulation de petits sujets de genre, et quel genre ! Des scènes de cabaret, l'ivrognerie et pis encore, quand le vice, singeant l'élégance et habillé de satin et de velours, se pavane dans les tableaux de toute une pléiade de peintres virtuoses de belles étoffes qu'ils savent perdu, tant les imitations des italianisants étaient misérables. L'art chrétien, l'art élevé, n'était pas le fait de ces braves bourgeois. Un abîme les sépare de leurs voisins avec leur floraison si éclatante d'art religieux depuis Van Eyck jusqu'à Rubens, qui, nouvel Antée, puisant des forces dans la terre italienne, source éternelle du beau, en ouvrit une seconde aussi abondante, aussi splendide que la première[1].

Fig. 2. — PIETER LASTMANN. ABRAHAM RECEVANT LES TROIS ANGES.

rendre d'ailleurs supérieurement. Puis, le paysage plus ou moins meublé d'animaux, et enfin, la nature morte, genre où la perfection du métier avait l'occasion de se montrer librement, comme dans le *Homard* monumental de Franz Hals fils, une des perles de la galerie Semenow.

Si l'art chrétien ne trouve pas son compte à cette transformation, nous devons avouer que l'art en général, de son côté, n'y a, par hasard, guère

Quel contraste entre ces deux pays si voisins.

1. Mon vénéré maître Lenbach dans ses merveilleux portraits d'homme, fait exception. Lui aussi savait peindre l'âme de ses personnages.

1. Toute l'école française jusqu'à nos jours procède de Rubens, avec Delacroix en tête. Que l'on me permette d'intercaler ici une anecdote inédite sur ce maître coloriste : A l'époque où Paul Delaroche venait de découvrir son hémicycle, Eugène Delacroix développait ses idées sur la manière de traiter ce sujet dans une maison amie chez M. Frédéric Villot (l'auteur du catalogue du musée du Louvre à l'époque). La première place sur un trône, disait-il, revient à Titien entouré de toute l'école vénitienne, Giorgione, Bellini, Véronèse, le Tintoret, *tutti quanti*. De l'époque il n'est pas encore question à cette époque. C'est Fortuny qui l'a découvert). Mais M. Villot l'interrompit : « Et Rubens, votre dieu, qu'en faites-vous ? Vous l'avez donc oublié ? — Rubens ! Mais je le campe sur un aigle planant dans le ciel au-dessus de tous !

qui n'ont jamais su faire bon ménage tant qu'ils étaient réunis, et ont dû se séparer de nouveau avec éclat en 1830. D'un côté, nous voyons les malheureux artistes néerlandais traîner une existence misérable et finir leurs jours dans des asiles de vieillards, comme Franz Hals, quand ils ne mouraient pas de faim, comme Hercule Seghers, un maître que Rembrandt ne dédaignait pas d'imiter. Nous voyons encore Rembrandt, lui-même, le grand Rembrandt, relégué au ghetto par la pruderie puritaine, ne fréquenter que les juifs de son quartier, qui seuls, lui étaient charitables. Tout cela a cause de sa ménagère, femme admirable, qui par son petit commerce d'antiquités, donnait au maître la possibilité de produire, libre de tout souci, les chefs-d'œuvre de la dernière époque de sa vie où il se montre grandissant toujours jusqu'à la fin[1].

Fig. 3. — SALOMON DE BRAY.
L'ANGE APPARAISSANT A AGAR DANS LE DÉSERT.

Et Ruysdael, le premier de leurs paysagistes, obligé de faire des pastiches des cascades norwégiennes du médiocre Everdingen, ses admirables paysages à lui ne trouvant pas d'acquéreur ! Son grand rival, Hobbéma, assez peu artiste pour cesser de faire de la peinture le jour où il n'en avait plus besoin. Dans les Flandres, au contraire, nous voyons Van Dyck atteindre à une fortune digne d'un grand seigneur, gagnant en Angleterre plus d'un million par an de notre monnaie. La vie glorieuse et pleine de faste de Rubens est assez connue. Les Téniers même arrivent à la richesse. Leurs paysanneries leur rapportaient au moins quelque chose.

Circonstance curieuse à noter, le seul peintre flamand qui ait traité des sujets sacrés d'une façon burlesque en les tournant en ridicule peut-être sans le savoir, je veux l'espérer pour lui, c'est le renégat Jordaens. Faut-il rappeler la *Cène* du musée d'Anvers, tout à fait choquante, ou les hideux *Evangélistes* du Louvre ?

En fait de peinture religieuse, le protestantisme n'a rien produit, absolument rien. Je doute que l'idée de la prière puisse venir même à un protestant devant un Christ de Rembrandt, qui est toujours un homme, un prophète inspiré si vous voulez, mais enfin un homme, jamais l'Homme-Dieu.

Passons en revue quelques-unes des œuvres à sujet biblique de la collection Semenow. La première place appartient au maître de Rembrandt, Pieter Lastmann, qui nous étonne, et nous force à l'admiration par l'aspect Rembranesque de ses

1. Notre portrait de femme daté de 1656, l'année la-dite de la consommation de sa ruine, est un des derniers portraits que le maître ait fait sur commande.

œuvres, où tout l'art de son sublime élève se trouve à l'état embryonnaire. Ce peintre oublié avait de son temps une grande réputation, puisqu'un poète consacre jusqu'à 90 vers à chanter les perfections d'un de ses tableaux. Chez M. Semenow, il y en a deux. Le premier est « une *Annonciation*, symbolisée par un ange lourdement posé sur un nuage et un joli chat bien mieux tourné que l'ange », ainsi que s'exprime l'auteur du catalogue. L'autre tableau, daté de 1621, et par conséquent antérieur à l'entrée de Rembrandt dans son atelier [1], représente *Abraham recevant les trois anges (fig. 2)*. Ici les effets de lumière font le principal charme du tableau. Un des anges est plongé dans l'ombre et se détache en vigueur sur un ciel clair, dans lequel se fondent les deux autres anges, baignés de lumière. L'un, comme pour faire admirer de fort vilains pieds, ramasse sa robe avec la grâce d'une paysanne, qui, voulant ménager ses souliers neufs, qu'elle porte à la main, va nu-pieds à l'église. Ce même motif observé sur nature, nous le retrouvons chez un imitateur de Rembrandt, Salomon de Bray. Ici un ange, une femme de chambre endimanchée, relève sa robe, bien au-dessus de la cheville, dans la crainte de la salir. Ce dernier tableau doit représenter *l'Ange apparaissant à Agar dans le désert (fig. 3)*.

Cliché de la Revue *Stroganof*

Fig. 4. — BAREND FABRITIUS. RUTH ET BOOZ

Un Ferdinand Bol superbe nous raconte la vilaine *Histoire de Juda et de Thamar*. C'est là un tableau de premier ordre. Il y en a quelques-uns de tels dans la collection Semenow. Je citerai les

1. D'autres prétendent que c'est cette année même qui est la date de l'entrée de l'élève Rembrandt.

deux *portraits* de Van der Helst, dont l'un représente le peintre lui même devant son chevalet, et un *portrait de femme* d'Abraham von Tempel, maître que l'on confond souvent avec Helst, comme j'ai pu m'en convaincre dernièrement au musée de Budapest, où un double portrait de Tempel passe pour un Helst.

Pour ne pas trop nous écarter de Rembrandt, de ses précurseurs et de ses élèves, je dois encore parler d'un sujet biblique de Claes Moyaert, la *Circoncision du fils de Moïse*, un précurseur de Rembrandt, qui tient le milieu entre Elzheimer et Rembrandt. Le choix du sujet prouve combien la lecture de la Bible, j'entends de l'Ancien Testament, était devenue la principale nourriture de l'esprit de ces braves gens. Pour beaucoup, ce tableau aurait été un rébus indéchiffrable. Il a fallu toute l'érudition de M. Semenow, pour deviner ce que le peintre a voulu représenter [1].

Une *Bethsabée* nue jusqu'à la ceinture méditant la réponse à faire à la lettre du roi David qu'elle tient à la main, c'est une étude de nu assez bonne et d'une vérité saisissante. Govaert Flinck en est l'auteur.

Barend Fabritius, un autre élève de Rembrandt, est représenté par deux tableaux : une *Fuite en Egypte* et *Ruth et Booz (fig. 1)*, où la jeune Ruth témoigne de l'effort du peintre à lui donner le charme d'une beauté orientale.

Il y a plusieurs portraits de Nicolas Maes dans la collection. Un garçonnet, fort joli, à la fenêtre, pourrait bien représenter Titus Rembrandt et porte l'empreinte de l'école de Rembrandt.

Un petit portrait de femme presque en pied, signé et daté de 1651, d'Adrien Van Ostade, est unique dans son genre. Il rappelle la manière argentée de Terburg, son condisciple chez Franz Hals. Jan Steen, dont l'Ermitage possède une quantité de toiles de tous les genres et des meilleures, n'en a cependant pas de la dimension des deux tableaux de la collection Semenow dont l'un excédant de beaucoup la mesure usitée chez ce peintre est, disons-le, franchement laid.

Parmi les perles de la collection citons les deux admirables Salomon Ruysdael et un paysage d'hiver de Jacques. Une curiosité est également un paysage du fils de Salomon qui porte le nom de son oncle Jacques et s'appelle par conséquent Jakob Salomonsz Ruysdael.

La nomenclature d'une quantité de peintres inconnus jusqu'ici et se révélant seulement par leur signature ne serait que fastidieuse sans voir les originaux, mais je ne puis passer sous silence une merveilleuse étude de portrait entièrement de la main de Rubens de l'Infant Don Fernando, qui même à l'Ermitage, si riche en œuvres capitales de ce maître des maîtres, attirera les regards des fervents.

E. de Liphart.

[1] Le centre Moïse, la baguette levée, pare le coup de l'ange armé d'un glaive qui, apparaissant sur un nuage, veut frapper son enfant sur lequel la mère pratique à la hâte la circoncision qui avait été négligée, ce qui causait la fureur de l'ange exterminateur (de tout cela rien trouvé de pareil dans la Genèse).

Une découverte intéressante à Chartres.

L'entreprise de dégagement de la cathédrale de Chartres n'a eu jusqu'ici pour résultat que d'aménager devant la cathédrale une place peu en rapport avec ses proportions, et l'on pouvait s'étonner de voir subsister devant le clocher nord deux maisons qui paraissaient être sans intérêt. Récemment les propriétaires de l'une d'elles, appartenant à la famille Lenoble, la firent ravaler. Il existait sous les fenêtres du premier étage une poutre si vieille que l'on en enlevait des débris, à la main ; on en décida le remplacement et lorsqu'on l'eut dégagée, on s'aperçut qu'elle reposait sur sept chapiteaux correspondant aux six fenêtres de la façade. On entreprit aussitôt de dégager les arcs qui devaient porter sur ces chapiteaux ; tout avait été recouvert d'une couche de mortier, et il fallut l'aide du burin pour mettre à jour six tympans ornés de sujets et de feuillages, qui forment un ensemble absolument unique en France. Ces sculptures d'une finesse et d'un naturel remarquables, et qui rappellent les plus beaux morceaux de la cathédrale et de l'abbaye de Josaphat, remontent certainement au XIIIe siècle, et non au XIIe, comme on l'avait soutenu tout d'abord, et la salle, aujourd'hui divisée en chambres, qu'éclairent ces fenêtres, ser-

Cliché Eugène Lefèvre, Chartres.

MAISON DU XIIIe SIÈCLE, PLACE DE LA CATHÉDRALE, A CHARTRES.

vant autrefois « de réfectoire pour les chanoines », comme en témoigne encore l'acte de vente de cette maison devenue bien national, en 1791. Ces tympans sont encadrés dans des arcs brisés dont la partie inférieure, bûchée pour laisser passer la poutre dont nous avons parlé, ne repose plus sur les chapiteaux. Voici, de gauche à droite, la description des tympans.

Premier tympan : deux chimères affrontées à corps d'oiseau de proie, à cou très long et replié, à tête de chien : elles sont séparées par un tronc dont les trois branches garnies de feuilles de vigne s'étendent au-dessus des chimères.

Le deuxième tympan est divisé en deux par des arcs brisés sous lesquels ont été sculptés, à gauche, deux lutteurs ; à droite, deux personnages jouant aux dés ; la tête de ces derniers est endommagée ; au-dessus, des branchages de chêne qui sont aussi fort détériorés.

Du centre du troisième tympan partent une tige fleurie, qui rappelle beaucoup celle de la rose-trémière, et quatre branches l'encadrant et d'où sortent de larges feuilles découpées.

Les pampres du quatrième et du cinquième tympan dessinent à la partie inférieure deux petits arcs ; ceux du quatrième tympan sont doublés d'arcs trilobés. Du centre de l'un part un tronc, dont les quatre branches portent des feuilles de figuier et des figues, et de l'autre un magnifique cep de vigne, lourd de grappes de raisin.

Sixième tympan : Du tronc central sortent deux grandes branches s'enroulant de chaque côté en volutes et terminées par des têtes dont celle de droite subsiste seule ; d'autres branchages viennent se greffer sur les branches principales.

Cliché Bargoudy, Chartres

TYMPAN DE LA QUATRIÈME FENÊTRE.

Les chapiteaux, ornés de pampres de vigne, portent sur de minces colonnettes, dont la base débordante, et ornée d'une fine scotie, montre bien que nous sommes au XIIIe siècle. La présence d'un motif central prépondérant dans la décoration de chaque tympan prouve que chaque fenêtre était autrefois divisée en deux par une colonne, comme dans la belle maison de Saint-Benoît-sur-Loire.

A l'intérieur de la salle, du côté opposé à ces fenêtres, subsistent cinq corbeaux destinés à porter la charpente qui couvrait la pièce, dont le plan devait être irrégulier, puisque les corbeaux sont espacés de 1^m90, alors que les colonnettes qui

Clichés Barcelay, Chartres

TYMPANS DES PREMIER, DEUXIÈME, CINQUIÈME ET SIXIÈME FENÊTRES.

séparent les fenêtres sont à 1m40 les unes des autres.

Il est facile de constater que la partie supérieure de la maison a été ajoutée plus tard, vraisemblablement à l'époque où l'on a masqué la façade. Quant au mur de la façade, tandis qu'au premier étage il est fait d'un appareil régulier, de pouds tel qu'on a dû étayer la porte d'entrée, au rez-de-chaussée il a été complètement modifié et se compose aujourd'hui des matériaux les plus divers : grosses pierres provenant de démolitions, briques plates, cailloux de remplissage.

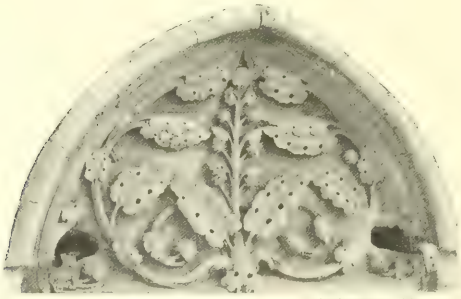
Telle est la description des parties intéressantes de cette maison du cloître qui vient compléter et couronner la série des maisons du XIIIe siècle qui subsistent encore en France.

Il faut féliciter la Commission des Monuments historiques d'en avoir accordé le classement et assuré ainsi la conservation. L'état dans lequel se trouvent aujourd'hui ces sculptures, protégées par l'épaisse couche de mortier qui les recouvrait, fait espérer qu'on les laissera telles qu'on les a retrouvées.

Il y a encore dans cette maison quelques détails curieux à signaler : le couloir d'entrée possède un plafond en voûtons, pareil à celui que Viollet-le-Duc signale dans une maison du XVe siècle, rue Saint-Père, à Chartres. L'arc de l'ancienne porte de la cave voûtée, est à environ trois mètres sous terre, ce qui semblerait prouver que le sol s'est élevé tout autour de la cathédrale. Tels sont les seuls points qui soient acquis actuellement. Cette maison faisait-elle saillie sur la rue ? La chose est possible, et la mauvaise composition de la partie intérieure du mur de façade tendrait à le prouver. Y avait-il un passage souterrain conduisant à la cathédrale ? A-t-elle été habitée par des gens illustres[1] ? C'est ce que seules les recherches de l'archiviste M. Jusselin, qui se propose d'écrire la monographie de cette maison, pourront établir. Nous tiendrons les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* au courant de toutes les découvertes qui pourraient être faites à ce sujet.

J. Peyrot.

1. En 1791, elle était habitée par le chanoine de La Papotière et, au XIXe siècle, elle fut habitée par M. Hérisson, magistrat et érudit distingué.



Cliché Bargeton, Chartres.

TYMPAN DE LA TROISIÈME FENÊTRE.

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Séance du 4 août.* — M. Héron de Villefosse fait connaître de la part de M. le chanoine Leynaud le résultat complet des fouilles entreprises au mois de mars pour établir les fondations du clocher de l'église de Sousse. Déjà, le P. Agostino da Reggio, de l'ordre des Franciscains, y avait rencontré des restes importants d'un sanctuaire phénicien que M. l'abbé Tribidey, aumônier militaire à Sousse, avait fait connaître. M. le chanoine Leynaud, à son tour, a rencontré sur ce site, à 1 mètre de profondeur, des squelettes récents, à 2 ou 3 mètres une lampe romaine provenant sans doute des fabriques d'Hadrumète : enfin, à 4 m. 50 de profondeur, un pavement préromain, sur lequel se trouvaient des vases d'argile mêlés à de la terre noircie par le feu.

— M. Couyat-Barthoux, membre de l'Institut du Caire, communique à l'Académie quelques excellentes photographies qu'il a prises au monastère du Sinaï. L'une d'elles permet d'apprécier le mérite d'un superbe retable d'art catalan, daté de 1387, et représentant en pied *sainte Catherine d'Alexandrie*, patronne du monastère. L'inscription en catalan, qui accompagne le monument, permet de préciser que cette œuvre magistrale fut offerte au monastère par le consul des Catalans qui résidait alors à Damas : elle fut peinte par un maître inconnu, originaire sans doute de Barcelone. Les autres photographies que montre M. Couyat-Barthoux représentent diverses miniatures tirées des manuscrits de la riche bibliothèque du monastère. On y remarque une *Nativité*, un *saint Paul* et surtout, les portraits des empereurs *Michel* et *Jean Paléologue*.

M. le secrétaire perpétuel fait décider la publication, par l'Académie, de ces monuments, dont le plus intéressant vient si heureusement compléter les recherches faites par M. Berlaux sur l'art catalan au moyen âge. M. Clermont-Ganneau les trouve très remarquables. M. Morel-Fatio remarque que les armes du donateur figurent sur le retable et qu'il est possible de l'identifier d'une manière assurée. M. Thomas note qu'un tableau catalan se trouve conservé au musée de Lille.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN
LYON. — SOC. LYONNAISE.

Société pour l'étude de la gravure française — Cette société, tout nouvellement formée, vient d'adresser une circulaire dont nous reproduisons les lignes essentielles :

« Si copieuse que puisse paraître la bibliographie de la gravure française, elle n'est cependant pas en rapport avec l'importance du sujet. Les travaux publiés sur la matière sont nombreux et savants, mais les lacunes sont évidentes. Qu'il s'agisse du problème des origines, des efforts des inventeurs, des catalogues des maîtres en renom, de l'histoire des procédés, beaucoup de faits et beaucoup d'œuvres sont restés dans l'ombre. Par ailleurs, de bons ouvrages ont subi l'atteinte du temps et gagneraient à bénéficier des méthodes de travail mises en honneur par l'érudition moderne.

Pour la gravure comme pour beaucoup d'autres études, les érudits ont été trop souvent séduits par les ouvrages de synthèse, alors que s'imposaient les travaux analytiques. Enfin, si méritoires que soient les efforts individuels, ils demandent à être encouragés et coordonnés, pour réaliser un programme d'études systématiques, qui seul comblera les lacunes que nous avons à déplorer.

Déjà l'Autriche et l'Allemagne ont montré ce que pouvait donner, dans le domaine des arts graphiques, la centralisation des efforts. Des sociétés se sont formées pour favoriser l'histoire de la gravure; l'intérêt et l'utilité des publications justifient leur prospérité. Il a semblé à quelques personnes éprises de ces recherches, que la France pouvait utilement suivre cet exemple. A ce titre son passé est assez glorieux, son présent est assez fécond, pour qu'ils méritent d'être mieux connus. La Société qui vient de se fonder se propose d'encourager et de provoquer la publication d'ouvrages documentaires sur les graveurs de l'Ecole française, depuis les origines jusqu'à nos jours. La lecture de ses statuts indiquera clairement quel est son but et quels moyens elle compte employer pour le bien remplir. »

Le comité directeur est composé de MM. A. Beurdeley, A. Bouasse-Lebel, H. Bourin, R. Cantinelli, L. Deshairs, J. Doucet, M. Fenaille, H. Gallice, Jean Guiffrey, A. Jarry, le comte A. de Laborde, R. Ledoux-Lebard, A. Lotz-Brisonneau, Pierre Marcel, G. Schefer et A. Vuaflart.

Le bureau comprend un président : M. Maurice Fenaille ; un secrétaire : M. Henri Bourin ; et un trésorier : M. Jacques Doucet.

Tous les auteurs pressentis par le Bureau ont bien voulu réserver à la Société les ouvrages suivants : MM. l'abbé Jean Gaston, *La Gravure dans les Livres d'Heures parisiens du XVe siècle*. — Edmond Bruwaert, *La vie de Jacques Callot*. — P.-A. Lemoisne, *La gravure de portraits en France des origines à la fin du règne de Louis XIV*. Travail honoré du prix Bordin en 1909. — Ch. Petitjean et Ch. Wickert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Robert Nanteuil*. — R. Ledoux-Lebard, *Bibliographie des ouvrages, principalement français, illustrés par la gravure en couleurs, des origines à 1800*. — Etc.

Aix. — Une note parue dans les « Musées de France » nous apprend que les tapisseries exposées dans l'ancien palais archiépiscopal, dont nous avons précédemment parlé, et qui représentent l'*Histoire de Don Quichotte*, ont été tissées à la manufacture de Beauvais, d'après des cartons de Ch. Natoire, entre 1735 et 1748, pour M. Durfort, fermier général. Les peintures qui ont servi de cartons sont conservées au château de Compiègne.

Avignon. — La municipalité d'Avignon avait demandé l'autorisation de louer le château des Papes pour des représentations théâtrales. M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, s'y est formellement opposé, en faisant observer, à juste titre, que le matériel et les accessoires dramatiques seraient dans cette demeure historique un embarras et un perpétuel danger d'incendie.

Bodilis (Finistère). — La croix et l'église de Bodilis viennent d'être classées. L'église, commencée entre 1560 et 1570, présente un curieux porche qui abrite, avec les images des douze apôtres, les figures de *saint Yves* et des *saints Cosme et Damien*. Sur les soubassements latéraux, comme le rappelait récemment M. Al. Masseron, les pilastres sont flanqués des plus extraordinaires cariatides qui se puissent voir : un sauvage au corps tout couvert de poil, une femme parée de bijoux barbares et accompagnée d'un oiseau difficile à identifier, un homme et une femme à queue de serpent et qui s'embrassent, des êtres étranges et hybrides qui rappellent beaucoup les sculptures analogues de l'ancien ossuaire de Landivisiau et l'admirable momie taillée non loin de là dans un pan coupé du reliquaire de la Martyre.

Bordeaux. — L'église Sainte-Croix menace ruine. C'est, on le sait, un bel édifice du XIIe siècle, avec une admirable façade romane. Tant que les bénédictins qui la bâtirent en furent les maîtres, elle fut entretenue avec beaucoup de soin ; mais, devenue paroissiale, après le Concordat, elle connut ses premières disgrâces. On s'en émut d'ailleurs et depuis 1840, l'Etat, la Ville et la fabrique consacrèrent à la réparer des sommes considérables. Mais depuis l'année 1875, il n'y a rien été fait, et les herbes poussant à ses vieux murs, les pluies et les orages disjoignant ses pierres et dégradant ses sculptures, sa ruine paraît proche si l'on n'intervient pas d'urgence. Le Conseil municipal a signalé l'état de ce superbe monument au ministère des Beaux-Arts et voté en même temps, à titre d'indication, 1,000 fr. pour sa remise en état.

Chambéry. — On sait que l'ancien archevêché de Chambéry vient d'être classé comme monument historique à la suite, notamment, des démarches de M. Th. Reinach, député de la Savoie, et sur les propositions de la Société d'histoire et d'archéologie de ce département. Ce palais, de pur style gothique, est destiné à abriter un musée régional, consacré à l'histoire et aux antiquités de la Savoie.

M. Th. Reinach a lancé le projet d'une Société des « Amis du Musée historique savoisien », qui, nous l'espérons, sera définitivement constituée d'ici peu.

Ajoutons que le musée historique savoisien renferme déjà une série complète de monnaies savoisiennes ; une collection d'objets provenant d'habitations lacustres de l'âge du bronze — la plus complète qui existe — découverte dans le lac du Bourget ; de nombreuses inscriptions de l'époque gallo-romaine ; un carcan de fer issu du vieux château de Chignin ; des reliefs et des cartes de la Savoie ; etc.

Clermont-Ferrand. — On annonce que deux chapelles de la ville de Clermont-Ferrand sont menacées. L'une, la chapelle de Beaurepaire ou des Cordeliers-Vieux, sert actuellement de poudrière. C'est un monument de l'époque dite de transition : on veut le détruire sans raison. L'autre, la chapelle des Cordeliers, sert de salle des Archives départementales ; pour agrandir la préfecture, il est question de la démolir. L'Académie de Clermont a demandé d'urgence à la Direction des Beaux-Arts le classement des deux édifices.

Limoges. — La Société archéologique et historique du Limousin, fondatrice, en 1846, à Limoges, du musée devenu plus tard le musée national Adrien Dubouché, a protesté récemment contre le dépôt au Louvre du chef de Saint-Martin de Soudeilles, rendu à la France par M. Pierpont-Morgan et « dont la place était indiquée dans la collection du musée Adrien Dubouché, au sein de la ville

même qui a été le berceau des vieux arts limousins ». Elle a émis le vœu que, pour réagir contre les habitudes de centralisation, la loi sur la protection des objets d'art votée par la Chambre le 14 avril dernier (voy. *Revue*, 1911, p. 227) et qui ordonne de transférer dans un musée voisin de l'établissement primitif les objets d'art en péril, soit appliquée résolument dans le sens de l'idée régionaliste qui l'a inspirée.

Paris. — Le clocher de Saint-Martin-des-Champs (XIIe siècle) s'effrite et si l'on n'y prend garde bientôt, on ne pourra même plus le consolider.

En le restaurant, il faudrait aussi faire disparaître les baraques ou bicoques et les palissades qui déshonorent la belle abside et qui ont soulevé tant de fois l'indignation des Parisiens. Ce coin de la capitale ressemble à quelque cloaque en plein air.

Un accord est intervenu en 1908 entre la ville et le gouvernement pour dégager le chevet de Saint-Martin. Nous sommes à présent à la fin de 1911 ! Comme les choses vont vite chez nous !

— Nos lecteurs se rappellent ce que nous avons dit des projets de construction aux abords de Saint-Julien-le-Pauvre. Les négociations entre l'Etat et la Ville de Paris sont, paraît-il, sur le point d'aboutir. La Ville vend à l'Etat l'emplacement de l'ancien Hôtel-Dieu pour la modique somme de quatre-vingt-dix-neuf francs, plus une redevance d'un franc par an. Par contre, l'Etat prend à sa charge tous les frais de construction. Ajoutons que, d'après le projet de l'administration, les bâtiments ne devront pas, sur le côté, dépasser douze mètres de hauteur : ceci par raison d'esthétique, pour que de grands murs, vite noircis, ne viennent point abîmer le paysage de ce coin pittoresque de la Seine ; ils devront, de plus, être formés de colonnades ou interrompus par de larges « jours ». Enfin, au milieu, un square public sera aménagé ; nul bâtiment n'y devra être élevé, sous aucun prétexte.

Que résultera-t-il de tout cela ? Une preuve de plus sans doute du mauvais goût de ceux qui se piquent d'embellir Paris ou de lui conserver ses aspects pittoresques. Mais attendons, avant de nous prononcer définitivement. Puissions-nous même attendre très longtemps !

Musée de Cluny. — Mme Adolphe Varin, veuve du collectionneur, a légué au musée de Cluny sept meubles gothiques qui ornaient le salon de l'hôtel qu'elle habitait dans l'île Saint-Louis.

Musée Carnavalet. — Le musée vient d'entrer en possession de deux pièces importantes : une porte du vieux cimetière Saint-Paul et un curieux escalier à vis du XVe siècle à noyau de chêne moulure et contourné, provenant d'une maison située au n° 16 de la rue du Cloître-Saint-Merri.

Rouen. — Parmi les mémoires lus au Congrès d'histoire et d'archéologie qui a eu lieu à l'occasion du millénaire de la Normandie, du 5 au 10 juin, nous devons citer ceux qui intéressent particulièrement nos lecteurs.

Notons tout d'abord que l'Alliance française de Drammem a offert à la Ville de Rouen un exemplaire d'un travail du professeur Fridrick Bwallem, intitulé : « La broderie de l'église de Holandet en Norvège et ses rapports avec la tapisserie de Bayeux ». L'ouvrage mérite l'attention des historiens et des écrivains d'art. La tapisserie de Holandet appartient au musée de Trondjem, et une copie en a été exécutée pour le musée des Arts décoratifs de Christiania. Elle présente de curieuses similitudes de style et de technique avec la tapisserie de la reine Mathilde. Même absence de naturalisme dans le coloris, par exemple dans la robe des chevaux, même effort aussi pour rendre exactement les détails d'architecture. Les deux tableaux offrent de frappantes analogies dans la représentation des figures, sur un même fond de toile grossière et brune. Ajoutons que la tapisserie de Holandet retrace la légende des trois rois mages. Elle a 2 mètres 14 de long et 0 m. 44 de hauteur.

— M. Le Breton, correspondant de l'Institut et conservateur des musées de Rouen, a rédigé pour le Congrès une véritable histoire de la tapisserie en Normandie. C'est là une œuvre essentiellement originale et précieuse pour l'histoire de l'art. Rouen posséda, au XVIe siècle, des ateliers qui travaillaient à façon, pour des seigneurs ou des entrepreneurs. Les noms de Nicolas Dufour, Grégoire Leroy, Oudin, Menneveu, Jean Adam, Charles Paviot, sont venus jusqu'à nous, à travers les documents d'archives. Après la fermeture par Louis XI des ateliers d'Arras, nombre d'ouvriers tapissiers de cette ville émigrèrent à Rouen. A Gisors se fonda une véritable manufacture de tapisseries de haute lice. Des tapisseries remarquables furent fabriquées en Normandie pour Saint-Wandrille et le château de Gaillon. Enfin, aux XVIIe et XVIIIe siècles, Rouen produisit des tapisseries non imagées et du point de Hongrie.

— Colbert envoya, en 1678, Pierre Gittard, Pierre Mignard, Félibien, membres de l'Académie d'architecture, en Normandie. Ceux-ci visitèrent Vernon, Gaillon, Pont-de-l'Arche et Rouen, dont ils étudièrent les monuments religieux et civils. M. Lemonnier, professeur à l'Ecole des beaux-arts et à la Sorbonne, a fait connaître leurs rapports, dans une intéressante communication.

— M. l'abbé A. Tongard, docteur ès-lettres, a parlé du rouleau mortuaire du bienheureux Vital

de Savigny, au diocèse d'Avranches. Le messager qui en était chargé parcourut l'Avranchin, le Cotentin, les diocèses de Bayeux et Lisieux, Rouen, Fécamp et vint à Paris : on le retrouve encore à Coutances, Séez, Évreux et en Angleterre. Son voyage dura vingt mois. Le rouleau contient 208 pièces, dont 48 relatives à la Normandie. Deux communautés de clercs, celles de Lillebonne et Longueville, figurent dans ce rouleau sans être mentionnées ailleurs.

— M. J. Viatte, architecte, a examiné la combinaison des charpentes apparentes avec l'arc diaphragme dans les églises normandes et montré les analogies existant, à cet égard entre les églises de Jumièges et de Saint-Georges de Boscherville.

— M. Schneider, professeur à la Faculté de Caen, a fait une fort remarquable communication sur les triomphes de la première Renaissance dans le Calvados (1510-1550).

Le professeur Salmas, de Palerme, a détaillé avec éloquence et précision quelques notes sur les églises normandes et les architectes français de la Sicile.

Rappelons encore que dans la cour d'Albane, contre la cathédrale, les organisateurs du millénaire avaient organisé des représentations des mystères de saint Romain et de la Gargouille, et de saint Nicolas et des trois belles filles qu'il sauva du péché. Tous deux ont été écrits par M. de la Villehervé et illustrés d'une partition, le premier de M. Maurice Sandret, le second de M. Woolet, qui ont conservé aux œuvres leur caractère archaïque et naïf.

Le mystère de saint Romain nous retrace la lutte de saint Romain contre Pied de Mouche, un suppôt de Satan, lequel arme le bras d'un jaloux, Tortubras, et l'amène à tuer la gente Mirette, fiancée au beau Gilles Gillot, ami de son cœur. La Gargouille, monstre infernal, né de la rivière, vient en même temps désoler les campagnes. Saint Romain, évêque de Rouen, ranime Mirette ; Tortubras, poussé par Mirette, délivre Rouen de la Gargouille et rachète ainsi son âme.

Les auteurs et les artistes ont rendu à ces mystères la chaleur, la naïveté et la conviction qui leur conviennent.

Savoie (Haute). — La Direction des Beaux-Arts vient de classer dans l'église Saint-Maurice, à Annecy : une cloche en bronze de 1561 ; dans l'église d'Annecy-le-Vieux : une inscription commémorative de la consécration d'un autel à Jupiter ; dans le cimetière de Chavanod et dans l'église de Lernay : des fragments d'inscription sur pierre de l'époque gallo-romaine ; dans l'église de Sciez : deux cloches en bronze, datant de 1662 ; dans l'église de Sion : un cippe funéraire, pierre de l'époque gallo-romaine ; dans l'église de Thyez enfin : une cloche en bronze datant de 1473.

Sens. — Pour montrer à quel point les musées de province sont parfois en danger, malgré les protestations des conservateurs adressées à l'Administration centrale, nous reproduisons la lettre suivante du Dr Morcau :

« Monsieur le ministre,

« J'ai eu l'honneur, comme conservateur du musée de Sens, de vous faire connaître, par mes lettres des 7 avril, 8 et 23 mai, et par un rapport accompagnant la première de ces lettres, les graves dangers auxquels sont exposés le musée, la bibliothèque de la ville et celle de la Société archéologique de Sens, par suite des mauvaises habitudes du concierge. Je vous ai notamment exposé que, malgré mes observations répétées, et malgré les réprimandes de M. le maire, ce gardien transportait constamment du feu dans une pelle à main et en laissait tomber, si bien que j'ai constaté des traces de brûlures en différents endroits des parquets de la bibliothèque et du musée, et même qu'un commencement d'incendie s'est ainsi déclaré et aurait pu avoir des conséquences désastreuses s'il n'avait été rapidement éteint grâce à l'arrivée de deux personnes.

« M. l'inspecteur de l'enseignement du dessin et des musées a dû aussi vous rendre compte de la visite qu'il a faite au musée de Sens, le 12 juin dernier, et dans laquelle il a pu reconnaître la gravité de mes craintes. Je n'ai cependant reçu aucune réponse et j'attends toujours que vous m'indiquiez ce que j'ai à faire pour assurer la sécurité du musée... Je tiens donc à me mettre complètement à couvert, et, si par malheur quelque accident survenait, je veux que l'on sache bien que le conservateur n'a ménagé ni ses soins, ni ses avertissements. »

Yonne. — M. Max Doumic a fait paraître dans le *Correspondant* du 10 juillet son second article sur *Nos églises en danger*, consacré cette fois aux édifices de l'Yonne.

Les causes de délabrement constatées précédemment dans les églises du département de l'Aube se retrouvent pour toutes les églises de France et particulièrement dans l'Yonne. « La principale, dit M. Max Doumic, est le mauvais état des toitures ; en général, dans les réparations qui y ont été faites, le lattis est trop faible pour supporter le poids des tuiles, et, bien souvent même, les réparations nécessaires n'ont pas été exécutées. Cela s'explique assez facilement. En temps normal et pour des personnes étrangères aux métiers du bâtiment, ces sortes de dégradations n'apparaissent que lorsqu'elles en sont venues à un état grave, lorsque le lattis pourri tombe en morceaux et que les tuiles s'effritent.

Les pluies exceptionnelles de ces dernières années ont précipité les choses : elles ont rapidement achevé des toitures déjà vieilles et détériorées et donné un caractère de gravité inaccoutumée aux inconvénients qui résultent toujours du mauvais état des couvertures : infiltrations d'eau, inondation des voûtes, dégradation des mortiers et des maçonneries.

Dans le département de l'Aube, les populations rurales sont pauvres, les municipalités qui ne possèdent pas de bois le sont également, et dans les communes où il n'y a ni château, ni habitations bourgeoises, on ne saurait trouver de quoi entretenir l'église. Ce sera le cas de toutes les régions pauvres. Dans le département de l'Yonne, qui est plus riche, bien des communes pourraient réaliser par souscriptions une partie de la somme nécessaire aux réparations des églises, mais une partie seulement. Malheureusement la loi de Séparation est essentiellement incohérente : les églises appartiennent aux communes, mais leur entretien n'incombe à personne et leur destination n'est pas déterminée.

Une partie des églises passées en revue par M. Doumic sont menacées par suite de la disposition vicieuse du beffroi qui supporte les cloches. Tel est le cas à Neuvy-Sautour (remarquable monument de la Renaissance), Venisy, Cruzy, Beines, Molosmes, Trichey, etc.

Parmi les autres édifices en plus ou moins mauvais état, il faut distinguer ceux qui sont perdus ou ne valent pas la dépense d'une restauration, ceux dont la réparation demanderait des crédits assez élevés, enfin ceux qui pourraient être consolidés et sauvés à peu de frais. Dans la première catégorie on peut comprendre les églises de Gy-L'Evêque, Villenavotte, Laduz, Lindry et Mélizey. A Mélizey, la municipalité a vendu tout ce qui se trouvait dans l'édifice (statues, culs-de-lampe, dais, boiseries, etc. ; quand l'administration préfectorale voulut intervenir, il n'y restait plus un objet ni une œuvre d'art.

M. Doumic cite l'exemple donné dans plusieurs localités, telles que Lirey, Saint-Jean de Bonneval et Saint-Julien, où les rentes possédées par les fabriques et destinées à l'entretien de l'édifice religieux ou même léguées aux fabriques avec cette destination, ont été confisquées sans qu'aucune réparation ait été jamais faite.

L'enquête poursuivie par M. Doumic nous fera connaître encore bien des faits attristants, bien des actes de vandalisme révoltants. Si cela continue, comment pourrons-nous sauvegarder « la physionomie architecturale, la figure physique et morale de la Terre de France » ?

V. Bouillet.

BELGIQUE.

Académie Royale d'Archéologie de Belgique. *Séance du 30 juillet 1911.* — M. L. Casier fait part du projet d'élever un monument à Hubert Van Eyck dans la cathédrale Saint-Bavon à Gand, en face du merveilleux chef-d'œuvre de l'*Adoration de l'Agneau mystique*.

M. Stroobant décrit une cruche ou « snelle » en grès, découverte à Weelde.

— M. le comte de Caix de Saint-Aymour fait ensuite une très intéressante communication au sujet de mots usités en Belgique, non en France. Ces mots, très corrects, n'existent pas dans la langue officielle française ; mais on les retrouve, il est vrai, dans les anciens documents ; la même constatation peut se faire au Canada.

— M. Delis présente la copie d'un livre de raison commencé au XVIIe siècle par le chroniqueur anversois Louis van Caukercken et continué par des parents jusqu'au début du XIXe siècle. Ce recueil est précieux à divers points de vue. M. Delis le complète par la production d'inventaires, de testaments et d'autres documents inédits.

Bruxelles. — Nul n'ignore l'existence de la Grand'Place de la capitale belge, un joyau architectural de premier ordre, l'un des plus beaux types de place publique qui soit au monde. Bruxelles s'en enorgueillit à juste titre : aussi l'administration communale se soucie-t-elle avec raison de réunir et de vulgariser tout ce qui, à des titres divers, tend à populariser l'hôtel-de-ville et les façades de la place. Une commission a reçu la mission d'élaborer le cartulaire de ces diverses constructions.

Ce cartulaire ne publiera pas seulement « in extenso » tous les documents relatifs à l'histoire des édifices de la Grand'Place ; mais il s'étendra à tous les immeubles situés dans les rues qui l'entourent. Aussi espère-t-on obtenir une monographie complète de la Grand'Place.

Afin de ne laisser échapper aucun document, les investigations se poursuivent à Vienne, Dresde, Berlin, et déjà l'on a pu photographier quantité de dessins soit à la plume, soit à l'encre de Chine, qui figurent dans les dépôts de ces cités avec de nombreux albums de gravures.

Le cartulaire permettra donc de ressusciter, étape par étape, tout le passé de la Grand'Place. Divisé en sept parties, il évoquera l'Hôtel-de-Ville et la Halle aux Draps, la Halle au Pain et la Boucherie, la Grand'Place depuis le XIIIe siècle jusqu'à la révolution démocratique de 1421, la Grand'Place depuis 1421 jusqu'au bombardement de 1695,

la reconstruction de la Grand'Place de 1695 à 1702, de 1708 jusqu'à la restauration du XIXe siècle et enfin ses abords, à l'exclusion de l'église Saint-Nicolas et du couvent des Récollets.

La commission s'occupe actuellement des deux dernières parties de 1708 à nos jours) qui offriront beaucoup d'intérêt.

Malines. *XVIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, tenu à Malines du 5 au 10 août 1911.* — Nous avons signalé les titres de quelques mémoires relatifs à l'archéologie chrétienne ; nous complétons l'énumération d'après le fascicule distribué à l'occasion de l'ouverture du Congrès : *Der Maler Hendrick van den Broeck aus Mecheln* (le peintre Henri van den Broeck de Malines), par Walter Bombe. — *L'imagerie religieuse et populaire dans les provinces belges depuis le XVIe siècle*, par E. Mathieu. — *Une vraie clef de saint Hubert de 1694, conservée à l'église de Burght*, par E. Dilis. — *Het Paleis van den Grooten Raad* (le palais du Grand Conseil), par Ph. van Boxmeer. — *De la publication des calendriers liturgiques*, par Henri Moretus.

— Le Congrès s'est ouvert le 5 août, sous la présidence de M. le chanoine van Caster, assisté de M. Willemsen, président du Cercle archéologique du Pays de Waes, et en présence des délégués officiels de la France et des Pays-Bas, ainsi que du représentant du ministre des Science et des Arts de Belgique.

La première journée du Congrès fut close par une brillante conférence de M. Lefèvre-Pontalis, directeur de la Société française d'archéologie et professeur à l'Ecole des Chartes, sur *La sculpture des grandes cathédrales de la France aux XIIe et XIIIe siècles.*

La deuxième journée a été consacrée à une visite de la très intéressante exposition d'art religieux, métiers d'art et folklore, et des principaux monuments de Malines : la cathédrale Saint-Rombaut, le béguinage, Sainte-Catherine, Saint-Jean, l'hôtel Busleyden. Les congressistes ont examiné avec un vif intérêt les projets présentés par M. l'architecte van Boxmeer pour la restauration et le complément des Halles. D'après le projet, la tour demeurée inachevée recevrait le complément nécessaire ; les avis sont très partagés à ce sujet ; nos préférences sont acquises à un type avec quatre tourelles d'angle, caractéristique de la plupart des beffrois flamands.

La troisième journée du Congrès a été remplie par les travaux des sections, la visite des monuments malinois et une conférence de M. Godefroid Kurth, directeur de l'Institut historique belge à Rome, sur un *Programme de travail à l'usage des congrès archéologiques.*

La quatrième journée s'est passée hors de Malines ; le Congrès s'est transporté à Saint-Nicolas, la capitale du Pays de Waes, entre Gand et Anvers. Une séance solennelle s'est tenue à l'hôtel-de-ville pour célébrer le cinquantenaire du Cercle Archéologique du Pays de Waes ; après l'échange des congratulations de circonstance, le Congrès a inauguré les nouveaux locaux mis à la disposition du Cercle par l'Administration communale. Les visiteurs ont très favorablement apprécié le mode de classement et d'étiquetage ; le musée de Saint-Nicolas réalise le type d'un musée local ou régional ; il y a lieu d'en féliciter les organisateurs et de les engager à persévérer méthodiquement dans cette voie.

Le Congrès s'est rendu ensuite à Hulst, petite ville hollandaise, éloignée de 15 kilomètres de Saint-Nicolas ; l'ancienne capitale des *Vier Ambachten* (quatre métiers) est déjà citée dans un document de 1156 ; Hulst a conservé une partie de ses fortifications dont l'état actuel remonte à 1618 ; à l'hôtel-de-ville, la salle du Conseil est décorée de quelques tableaux intéressants, notamment une vue de Hulst par Cornelis de Vos (né à Hulst en 1565 (?) et mort en 1651). L'église actuelle remplace celle qui fut incendiée en 1468 ; elle date de la fin du XVe siècle ; son plan comporte trois nefs, avec transept, chœur et déambulatoire flanqué de chapelles rayonnantes. Les protestants occupent les nefs qui sont séparées par un mur de l'autre partie de l'église affectée au culte catholique. Dans le dallage sont enchâssées de nombreuses dalles funéraires des XVIe et XVIIe siècles. L'église d'Hulst est la plus belle de toute la région ; elle mériterait d'être plus connue.

La cinquième journée du Congrès a été consacrée au travail des sections et à une excursion à Louvain, où l'on a spécialement visité la célèbre abbaye norbertine de Parc, fondée en 1129 par Godefroid le Barbu. L'église primitive, dont quelques parties ont été récemment restaurées, fut achevée en 1297.

La sixième journée a été réservée aux travaux des sections et au vote des vœux à présenter à l'assemblée générale de clôture ; entre ces séances, on a pu entendre deux conférences, l'une de M. Th. Peeters sur des *Oude Kempische Liederen en Dansen* (vieilles chansons et danses campinoises), l'autre de M. S. Courcy Mac Donnelle « chairman », de l'Union celtique à Bruxelles, sur *Les objets d'orfèvrerie celtique conservés en Irlande.*

Des divers vœux présentés à l'Assemblée générale, le plus important fut celui proposé par la Section d'histoire, à la suite de la conférence de M. God. Kurth ; il comporte la création d'un organisme ayant pour mission de publier un *Corpus Inscriptionum belgarum ;* le principe a été voté à l'unanimité et mission a été donnée au bureau de la Fédération pour convoquer en octobre prochain tous

les délégués des sociétés affiliées, afin d'arrêter les mesures d'exécution.

Avant de clore le Congrès, M. le président, le chanoine van Caster, a mis en discussion le choix du siège du prochain Congrès. M. le chanoine van den Gheyn, président de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, a éloquemment appuyé la demande faite par le Comité exécutif de l'Exposition Universelle et Internationale de Gand. M. Jos. Casier, directeur général de l'Exposition, a souligné les paroles de M. van den Gheyn. L'assemblée a ratifié cette proposition ; le prochain Congrès aura donc lieu en août 1913 à Gand et coïncidera avec les fêtes qui y seront organisées à l'occasion de l'inauguration du monument Van Eyck.

Jos. Casier.

ESPAGNE.

Pour prouver que l'étude de l'art et l'art même ont pris en Espagne un développement important depuis quelques années, il suffit de faire l'énumération des ouvrages publiés par des espagnols et des étrangers. Je me contenterai de citer de M. P. Lafond « *La Sculpture espagnole* » et le témoignage d'un auteur qui, en étudiant la variété des monuments construits pendant l'an dernier, a pu affirmer : « Ce mouvement démontre d'une manière indubitable que l'Espagne se trouve aujourd'hui à un degré bien supérieur à celui des années précédentes et qu'on n'en est plus à cette époque où Sola envoyait de Rome, comme un cadeau, le groupe de Daoiz et Velare, tandis que ni l'Etat ni la souscription du Corps d'Artillerie ne pouvaient offrir de ressources suffisantes pour le piédestal sur lequel il devait être placé.

Et ce n'est pas la connaissance de l'art chrétien qui a le moins avancé ; car en plus des nombreuses revues régionales, qui s'en occupent particulièrement, les travaux d'éminents écrivains étrangers comme M. Bertaux et le savant collaborateur de cette revue, Dom Roulin, aidés dans leurs recherches par beaucoup de nationaux tels que MM. Lamperez, Tormo, S. Fatigati et d'autres, ont contribué à de nombreuses découvertes d'objets d'art. Rappelons, à ce propos, la remarquable exposition d'art rétrospectif de Saragosse, dont cette revue s'est déjà occupée (voy. le compte rendu du beau volume de M. Bertaux, 1911, p. 244).

D'ailleurs, les efforts employés pour empêcher que les trésors artistiques ne quittent l'Espagne ont fait éviter la perte des belles cassettes mudéjares (mauresques), en ivoire, du chapitre de la cathédrale de Zamora, acquises par l'initiative de M. Osma, pour le Musée national, et le tableau de Van der Goes, propriété des Ecoles pieuses de Monforte, qui sera également acquis pour les collections nationales, ainsi que l'a décidé le Conseil des Ministres, le 26 juillet.

Le ministre actuel des Beaux-Arts, voulant surpasser ses prédécesseurs, a montré son désir de faire progresser l'enseignement de l'art et activer les fouilles entreprises avant lui, comme celles de Numancia, cirque de Mérida, etc. : le ministre de la Justice, de son côté, a poursuivi le même but en accordant de fortes subventions pour des travaux de restauration, comme ceux de la façade de la cathédrale de Cuenca, de la belle église d'Alcala, du monastère de Santa Maria la Real de Najera, Panthéon des rois de Navarre, du cloître inférieur de la cathédrale de Burgos, de l'église de Saint-Martin de Jromista, Palencia *(fig. 1)*, sans oublier la fameuse aljama de Cordoue, qui conserve tant de vestiges des temples primitifs des martyrs utilisés dans la suite par les musulmans, et enfin de la cathédrale de Tolède, récemment classée parmi les monuments historiques.

Le gouvernement a contribué aussi à l'exécution de travaux importants à l'église de Saint-Nicolas de Burgos, ouverte, il y a peu de temps au culte, après une restauration intelligente qui l'a sauvée de la ruine *(fig. 2)* et qui a assuré la conservation du célèbre retable d'autel en pierre, qui était en partie caché par les degrés supérieurs de l'autel et qui a été orné d'un beau tabernacle gothique, à la place de celui de style gréco-romain qui le déparait.

L'art même, tributaire, jusqu'à présent des pays étrangers pour ce qui touche l'orfèvrerie, commence à s'émanciper à Barcelone, à Madrid et dans d'autres villes ; ce qu'il faut noter c'est l'établissement d'importants ateliers, parmi lesquels ceux fondés à Madrid à l'hôtel Rosas, ont obtenu le 20 juillet dernier, la médaille d'or à l'exposition d'art décoratif de la Cour : le catalogue de cette maison, qui vient d'être publié, constitue à lui seul un magnifique volume où sont énumérés les calices et les objets d'art du culte sortis de ces ateliers et répandus dans toute l'Espagne.

L'art funéraire, où se sont distingués quelques-uns de nos premiers sculpteurs comme Sansó, Bellver, Marinas et autres, est représenté par Benlliure dans le monument de M. Sagasta et par Querol dans celui de Canovas : on y retrouve la tradition artistique et la facture puissante spéciales aux œuvres espagnoles.

Madrid. — Il y a peu de temps, on a consacré la crypte de la nouvelle cathédrale de Madrid, de style roman français, où doit être placée l'antique image de Notre-Dame de la Almudena, patronne de la cour.

Au Salon d'actes de l'Académie royale des Beaux-Arts de Madrid, on a inauguré le 22 juin l'exposition des tableaux des premiers peintres espagnols, appartenant à la collection de Mme de Hurbe.

Cette exposition est très remarquable et admirablement installée. On y compte 28 tableaux, dont un, *l'Annonciation*, a été donné par cette dame au Musée du Prado.

Congrès Eucharistique international. — A l'occasion de la réunion de ce Congrès à Madrid, on a apporté le superbe ostensoir, œuvre de Jean d'Arfe et propriété de l'église primatiale de Tolède : les journaux ont parlé en outre des nombreux ostensoirs espagnols qui servent aux processions eucharistiques, des styles gothique, Renaissance, plateresco et rococo ; on en conserve à Séville, Cordoue, Zamora, Cadix, Sahagun, Palencia et en d'autres endroits.

Celui de Tolède est composé de trois parties : il est orné de 260 statuettes ; son poids est de 178 kilogrammes d'argent et de 14 d'or. Celui de Séville pèse plus de 400 kilogrammes. Celui de Madrid, qu'on a pu admirer le 29 juin dernier, appartient au Municipe de la Cour qui en 1565 le commanda à l'orfèvre François Alvarez. Il a plus d'un mètre et demi de hauteur et appartient déjà à l'art rococo, comme celui de Palencia. Cette œuvre d'art se remarque par la profusion de pierreries, de niels et d'émaux. Vers le centre, où est enfermée l'Hostie sainte, se dirigent les apôtres et les prophètes, les vierges, les martyrs, les confesseurs ; enfin les chœurs d'anges, entourent une haute croix qui supporte le Christ.

Fig. 1. — ÉGLISE SAINT-MARTIN DE JEGMISTA, PALENCIA

Santiago. — On a placé à Santiago de Galicia, une inscription en pierre très artistique sur la maison où est né l'insigne polygraphe D. Antonio Lopez Ferreiro, prêtre, († 20 mars 1910), l'un des premiers archéologues qui aient écrit des ouvrages didactiques en Espagne.

Teruel. — La cathédrale de Teruel a été entièrement classée comme monument historique. On avait surtout en vue les deux tours et la toiture. Les deux tours comptent parmi les beaux et rares spécimens de l'art de la brique émaillée qui subsistent en Espagne ; quant à la toiture, elle présente une série de curieuses représentations de date bien déterminée, puisqu'on y voit les armes de Ferdinand d'Antequera.

Vitoria. — Le 17 avril, on a inauguré la nouvelle crypte de la cathédrale de Vitoria, de style go-

thique moderne, et dont nous parlerons dans une prochaine chronique.

— Quoique ceci n'entre pas dans le genre de cette revue, j'indiquerai à cause de son importance, la trouvaille récente du portrait authentique de Michel de Cervantes, œuvre due au pinceau de Jauregui, à laquelle il est fait allusion par Cervantes lui-même dans le prologue de ces *Novelas Ejemplares*, et qui s'accorde parfaitement avec le portrait que l'auteur a laissé de lui-même.

— Le chroniqueur de l'Extremure D. José Cascales, a écrit un beau livre sur la vie et les œuvres du grand peintre chrétien F. Zurbaran, auteur du tableau « *L'Adoration des bergers* » de la National Gallery de Londres, attribué jusqu'à nos jours à Velasquez. Ce livre n'est pas le premier qui ait été consacré à Zurbaran ; auparavant a paru l'ouvrage du très érudit M. Paul Lafond : *Ribera et Zurbaran*. Le plus grand mérite du travail de D. José Cascales est de rectifier à l'aide des documents les erreurs qui amoindrissaient la personnalité de l'artiste : on disait, par exemple, qu'il dépendait de Caravaggio, or il n'a même pas connu l'artiste italien : il n'a jamais été non plus l'élève du prêtre Jean de las Roelas ; il reçut seulement des leçons d'un modeste peintre d'images, Pedro Diaz.

— Parmi les revues, je citerai celles qui ont publié de magnifiques numéros à l'occasion du Congrès eucharistique, par exemple, la *Lampara del Santuario* de Madrid, qui a reproduit en phototypies les meilleurs tableaux eucharistiques de l'Etat, parmi lesquels nous noterons :

I. *Le Triomphe de l'Église sur la Synagogue*, attribué à Van Eyck et conservé au Prado.

II. — Tableau des Saintes Femmes, de l'Escurial, de Claude Coello, et représentant le roi Charles II, entouré de sa cour et des religieux de cette communauté, adorant la Sainte Hostie, sur le même lieu où elle est vénérée en réparation de l'outrage fait par les hérétiques de Gorcum.

III. — *La Sainte Hostie adorée par des anges*, de Zurbaran.

IV. — *La Cène*, tableau de Vicent J. Macip (Juan de Juanes *(fig. 3)*. C'est peut-être l'œuvre la plus importante de la peinture espagnole parmi celles qui représentent l'institution de l'Eucharistie.

Fig. 2. — ÉGLISE SAINT NICOLAS DE BURGOS.

Dans le *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1er et 2e trimestre, 1911, les études suivantes méritent d'être signalées : 1° *Une œuvre de Jean d'Arfe*, par M. Cantolla, chanoine d'Osma, qui fait connaître un ostensoir ignoré jusqu'à présent du célèbre orfèvre, évalué 7.500 fr. Il disparut en 1805, lors de l'invasion de Napoléon. Il serait bien intéressant de savoir où il se trouve aujourd'hui, si tant est qu'il existe encore.

2° *La sculpture à Madrid*. Les sculpteurs depuis le début du XIXe siècle, jusqu'aux premières années du XXe, par E. S. Fatigati.

Dans le *Boletin de la Sociedad Castellana de excursiones de Valladolid*. *Alonso de Berruete*, son œuvre et son influence sur la sculpture espagnole, par D. Juan A. Revilla (n° de janvier et février). —

Joskeen de Utrecht, architecte et sculpteur, par M. Gomez-Moreno (n° de mars). L'auteur cherche à savoir s'il fut en effet l'un et l'autre ; il est possible que le *Jusquin* qui travailla à la cathédrale de Léon, à Tordesillas et à Lupiana, soit le même que le *Guzquin d'Utrecht*, maître présumé de la cathédrale de Tolède.

Luciano Huidobro.

Fig. 3. — JUAN DE JUANES. LA CÈNE.

Cliché Hausser et Menet

RUSSIE.

Dans le monde de l'art moderne, l'élection du peintre Nesterow comme membre de l'Académie Impériale des Beaux-Arts a été approuvée hautement par les amateurs de l'art chrétien dont M. Nesterow s'est fait une spécialité.

— La première impulsion d'une réforme radicale de la peinture religieuse destinée à la décoration des églises du rite orthodoxe a été donnée par M. Victor Vasnetzow dont les peintures de la cathédrale de Kiew furent une révélation.

Il avait réussi à s'affranchir de l'imitation académique de Raphaël ou plutôt des Bolonais, en brisant en même temps le moule byzantin aux formes fixes et mortes.

La formule, selon moi, lui vient des compositions religieuses des Madones de la dernière période du regretté Ernest Hébert, qui avait su si bien adapter au goût moderne ce qu'il y a de majestueux dans l'art byzantin.

Cependant M. Vasnetzow a su se créer un style propre avec ce débordement d'ailes dans ses compositions, qui le fait reconnaître de suite, et ses figures aux yeux cernés de henné.

M. Nesterow procède entièrement de lui, avec un peu plus d'ascétisme et en se rapprochant de Puvis de Chavannes dont il adopte la naïveté voulue à laquelle, il faut l'avouer, vient se joindre une réelle faiblesse de dessin nullement volontaire.

Ces deux maîtres ont le grand mérite de n'aborder l'image du Christ qu'avec le plus grand respect et de ne pas chercher à le représenter avec

l'unique préoccupation de le faire descendre au rang d'homme aussi vulgaire que possible, en le dépouillant de sa divinité, comme le font Répine, Palénow et, à leur suite, tant d'autres.

Je ne comprends vraiment pas pourquoi ces Messieurs s'acharnent ainsi sur le Christ, quand il y a tant d'autres sujets sur lesquels ils peuvent exercer leur immense talent.

E. de Liphart.

SUÈDE

Gothembourg. — Au commencement du mois de juin, le musée de Gothembourg, fondé en 1861, a célébré son cinquantenaire. Le musée est renfermé dans le beau palais, bâti en 1750 et qui a appartenu à la Compagnie orientale suédoise. Il est surtout célèbre pour sa remarquable collection d'art moderne par laquelle il surpasse même le musée de Stockholm et dont la plus grande partie a été formée par la galerie Fürstenberg, donnée après la mort du fondateur, le Mécène Pontus P., à sa ville natale. Le musée renferme aussi des sections ethnographiques, d'histoire naturelle et historiques ; parmi ces dernières on trouve une collection intéressante d'art religieux de la Suède occidentale. La Société des Antiquaires de Suède a tenu à faire coïncider ce cinquantenaire avec son congrès annuel. Plusieurs communications ont été lues. L'une d'elles traitait de l'état des musées de province, sujet d'actualité, grâce à une brochure récemment parue de M. Karlin, directeur du Musée historique de Lund, et dans laquelle l'auteur réclame une certaine décentralisation, afin de procurer plus de liberté aux musées provinciaux. Le seul mémoire concernant l'art religieux a été rédigé par M. S. Ambrosiani, du « Nordiska Museet », qui a étudié certaines épitaphes rondes, de la fin du moyen âge, de forme allemande et danoise, mais qu'on trouve çà et là aussi dans la Suède.

Lund. — M. O. Rydbeck, maître de conférences à l'université de Lund, a entrepris pendant l'automne de 1910 des fouilles dans la cathédrale de cette ville, fouilles qui ont été suivies de résultats très intéressants. La cathédrale, fondée vers 1080 et en grande partie achevée vers 1200, était originairement divisée en deux parties par un grand et haut mur : d'une part le chœur avec le transept, pour le clergé, édifié sur une crypte, beaucoup plus élevé que le reste de l'édifice, d'autre part la nef, pour le peuple, avec un autel spécial dans une niche, à la base du mur séparatif. Quand, peu après 1250, sous l'archiépiscopat de Jacob Erlandsson, on eut besoin de plus d'espace pour le clergé, on entreprit d'élargir la partie qui lui avait été réservée et de reculer le mur plus à l'ouest ; la disposition primitive fut donc très modifiée. Au cours de la grande restauration qu'a subie la cathédrale au XIXe siècle (1833-1880), ce second mur fut détruit et remplacé par un escalier. Les fouilles de M. Rydbede ont remis à jour la disposition primitive. On a découvert la partie inférieure du premier des anciens murs transversaux, dans lequel on a aussi retrouvé la niche de l'autel qui avait été décorée, après un incendie en 1234, de draperies peintes ; ce mur est désormais visible sous l'escalier moderne. Le directeur des fouilles prépare un compte-rendu détaillé de ces découvertes. En attendant, il en a brièvement communiqué les résultats dans un petit livre très instructif, récemment paru, qui est un historique de la cathédrale, destiné aussi à servir de guide aux visiteurs, et qui peut être comparé aux « *Petites monographies des grands édifices de la France* », dont la collection est dirigée par M. Eug. Lefèvre-Pontalis.

— En parlant de la cathédrale de Lund, je dois signaler une étude très intéressante nouvellement publiée dans les *Annales de la Société de littérature ancienne de Danemark (Aarböger for nordisk Oldkyndighed og Historie*, 1910, pages 101-168*)*, par M. Ewert Wrangel, professeur à l'université de Lund. Avec beaucoup de science et de pénétration, l'auteur a analysé les nombreuses sculptures décoratives si curieuses qu'on trouve sur les chapiteaux, les tympans et les voûtes de la cathédrale, et montré que leur origine sans aucune doute est italienne et plus exactement lombarde, et non pas allemande, comme on pourrait le prétendre si on ne considérait que le plan général qui rappelle les monuments du Rhin. L'auteur indique plusieurs édifices italiens de goût lombard — Saint-Ambroise de Milan, Saint-Michel de Pavie, Saint-Zénon de Vérone, Saint-Nicolas de Bari, etc. — qui montrent des rapports très intimes avec l'église de Lund. La cathédrale suédoise fut exécutée au XIIe siècle et M. Wrangel attire l'attention sur les rapports ecclésiastiques qui étaient alors établis entre l'Italie et le Danemark, auquel, pendant presque tout le moyen âge, appartenait la Scanie, dont Lund est la ville capitale. On connaît les noms des maîtres auxquels revient l'honneur d'avoir élevé cette belle église : « Donatus architectus » et « Regnerus (Raniero !) lapiscida » — probablement le successeur du premier — dont les registres manuscrits de la

cathédrale ont conservé le souvenir. La savante publication de M. Wrangel démontre clairement l'expansion de l'art lombard, dont en France, MM. Enlart et Rivoira, et en Allemagne, MM. Mohrmann et Eichwede *(Germanische Frühkunst*, 1906-1907), et encore plus récemment, M. Goldschmidt *(Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert*, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1910, pag. 299-314) ont trouvé des traces. Cette influence italienne s'est sans doute exercée en Suède directement, sans que l'Allemagne ait servi d'intermédiaire.

Par une rencontre curieuse, M. Roosval, d'Upsal, a été conduit, à peu près simultanément, à formuler des conclusions presque conformes, indépendamment de M. Wrangel. Il les a publiées dans une revue suédoise *(Ord och Bild*, 1910).

Stockholm. Pendant les mois d'avril et de mai, une exposition « rococo » a eu lieu à l'Académie des Beaux-arts, par les soins de la « Société des collectionneurs ». La Suède possède du temps de l'art rococo des richesses d'art tout à fait remarquables, grâce aux rapports intimes qui s'étaient établis avec la France pendant le XVIIIe siècle. Par suite de la construction du château royal de Stockholm un grand nombre de maîtres français furent appelés pour travailler à la cour et pour le compte de l'aristocratie. Une quantité d'objets d'art fut aussi importée, surtout de la France ; le comte G. Tessin, l'ami de Boucher et le client fidèle de Gersaint, avait réuni beaucoup d'objets achetés à Paris et qui forment le noyau de la collection exquise d'art français du XVIIIe siècle qu'on admire au Musée national. Cette collection renferme des œuvres de Boucher *(le Triomphe de Vénus)*, de Chardin, Lancret, Largillière, Oudry, etc. L'exposition ne comprenait pas d'œuvres d'art des collections publiques (nationales et royales) ; elle était limitée aux collections privées, ce qui a permis de mettre en lumière beaucoup d'œuvres inconnues. Parmi les tableaux, on a vu un magnifique portrait de Tocqué : un jeune *comte Posse* — on espère l'acquérir pour le musée national — puis des œuvres des excellents maîtres suédois Lundberg et Roslin, bien connus en France, d'Antoine Pesne (tableaux appartenant autrefois à la reine Louise Ulrique, la sœur de Frédéric le Grand de Prusse) et de G. Taravel l'aîné (mort à Stockholm en 1750). Parmi les sculptures, on remarquait des bustes de Pierre Hubert Larchevêque (de Nîmes, + 1778), et de J.-Ph. Bouchardon (mort à Stockholm en 1753). Pour l'histoire de l'art religieux, on rencontrait peu de chose. Je note seulement quelques belles grilles d'église et un charmant ange accroupi, probablement d'origine suédoise et du maître peu connu Daniel Kortz.

— Une société qui s'appelle « Les Amis du musée national » vient d'être constituée, sous la présidence du Prince royal, à l'imitation des « Amis du Louvre » et des autres sociétés du même genre. Peu de temps après sa création, elle a acquis un très beau tableau : « *David jouant devant Saül* », par Ernest Josephson († 1906), peintre distingué et un des représentants les plus remarquables de l'art moderne en Suède. Le tableau, peint en 1878, provient de la galerie Thiel.

Upsal. — Une entreprise d'une grande importance est à noter à Upsal. M. Johnny Roosval, maître de conférences d'histoire de l'art à l'Université, se propose de publier des inventaires et des descriptions des églises de la province d'Uppland, que les étudiants, sous sa direction, ont rédigés depuis quelques années. La Suède manque encore de publications de ce genre qui, en Allemagne par exemple, facilitent tant les études, et qui donnent des résultats si heureux. La publication, dont le premier fascicule paraîtra bientôt, sera illustrée très abondamment. Quoique l'exploration des églises de la province d'Uppland ait seule été projetée jusqu'ici, on espère que l'exemple sera suivi dans d'autres provinces et que des inventaires systématiques seront dressés sur le même plan, pour toutes les églises du royaume. L'Académie des Antiquités a accordé une subvention pour cette entreprise.

Västerås. — On a organisé dans cette ville, au mois de juillet, une exposition d'art religieux moderne, comprenant des tableaux, des tissus, étoffes, etc., et aussi quelques spécimens de l'art du moyen âge. Parmi les exposants, on note les grands ateliers textiles « Handarbetets vänner » et « Licium », la maison d'orfèvrerie Hallberg, la « Nordiska Kompaniet », etc. L'organisation a été confiée à la directrice instruite de la maison « Licium », Mlle Agnès Branting. On espère que cette manifestation artistique portera tous ses fruits.

Carl R. af Uggeas.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié sous la direction du R. dom Fernand CABROL et du R. P. dom H. LECLERCQ, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. Fascicule XXIV, Chalcédoine-Chapelle. Paris, Letouzey et Ané, 1911. Gr. in-8°, p. 130-415, fig. et pl.

Les questions d'archéologie chrétienne et de liturgie prennent de jour en jour une importance plus grande dans l'histoire de l'art, et d'autre part les travaux relatifs à ces études ont depuis cinquante ans complètement renouvelé le sujet et il devenait opportun d'avoir sous une forme concise et facile à consulter l'exposé de ces questions.

Le premier des dictionnaires importants d'archéologie chrétienne est celui que publia en 1864 l'abbé Martigny et dont une seconde édition, améliorée, parut en 1877. Les Anglais et les Allemands se servirent aussitôt de ce dictionnaire comme modèle et comme base, pour publier, en 1875, le *Dictionary of christian antiquities*, puis la *Real Encyklopädie der christlichen Alterthümer*. Depuis, de nombreuses brochures et de gros ouvrages ont été consacrés à l'étude de l'art byzantin, à l'histoire des basiliques, aux Catacombes, à l'archéologie du nord de l'Afrique, à l'art chrétien primitif dont les travaux de M. Strzygowski ont complètement modifié les origines recherchées, non plus à Rome et en Italie, mais en Égypte et en Asie-Mineure, à la liturgie qui, avec les bénédictins de Solesmes et de Maredsous, et les savants comme Dom Germain Morin, de Warren, Léopold Delisle, Ebner, Ehrensberger, est devenue une science véritable.

Dom Fernand Cabrol, assisté de Dom H. Leclercq, a entrepris avec la collaboration d'un grand nombre de savants, dont les noms sont un sûr garant de la valeur du travail, la publication d'un Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Chaque article est traité par un spécialiste, d'une manière complète et précise, donnant en quelques lignes tous les éléments de la question et même parfois, présentant des résultats nouveaux et de vraies découvertes ; de nombreux renvois au bas des pages donnent au texte toute la certitude scientifique désirable, et une bonne bibliographie permet de compléter la documentation. Ce dictionnaire embrasse, des origines aux temps carolingiens — et même à une époque plus rapprochée de nous, pour ce qui est de la liturgie, — « l'étude des institutions anciennes, les mœurs et les coutumes des âges primitifs chrétiens, dans la vie sociale et dans la vie privée, l'architecture ancienne dans ses rapports avec la liturgie et l'art chrétien de la première époque ; l'iconographie, les symboles et les figures, l'épigraphie, la paléographie, la sigillographie, la numismatique dans leurs relations avec l'antiquité chrétienne, l'art chrétien dans ses diverses représentations ; enfin la liturgie, c'est-à-dire l'étude des rites et des formules... »

Il est facile de se rendre compte, d'après ce rapide exposé, de l'importance et de l'ampleur de ce travail, que l'on a quelquefois comparé aux publications des anciens bénédictins, et qui, commencé en 1903, a aujourd'hui atteint son 24e fascicule, chaque fascicule comprenant environ 320 colonnes. Ce fascicule contient des notices sur Chalcédoine, les chambellans, les chambres des sacrements, la chancellerie, les chandeliers, les chanoines, le chant romain et le chant grégorien, les chantres, les chapelles, par Dom H. Leclercq, les chantiers dans l'architecture chrétienne d'Afrique par S. Gsell, les chapes, par Dom H. Leclercq et Dom E. Mombert. L'illustration abondante et bien choisie, empruntée aux plus récentes publications et aux dernières découvertes, comprend outre des figures dans le texte, des fac-simile et de grandes planches, quelques-unes en couleur.

Marcel Aubert.

HOURTICQ (Louis). **La France.** Paris, Hachette [1911]. In-16, 945 gr. en noir et 4 pl. en coul. (Collection *Ars una. Species mille. Histoire générale de l'art.* 7 fr. 50.

La précieuse collection *Ars una. Species mille* compte maintenant un volume de plus, dû à la plume autorisée de M. Louis Hourticq, inspecteur des Beaux-Arts de la ville de Paris. Résumer dans un volume portatif de 475 pages toute l'histoire de l'art français n'était pas chose facile. L'auteur a répondu pleinement à la mission qui lui avait été confiée. Nous trouvons, pour notre part, ses divisions excellentes : I. Art chrétien. Origines romaine, barbare, et chrétienne : art monastique ou roman ; art communal ou gothique ; art féodal et art bourgeois de

la fin du moyen âge. — II. Art classique. Passage du style classique à l'art classique ; formation de l'art classique ; art monarchique de Louis XIV ; fin du règne de Louis XIV et Paris sous la Régence ; art parisien sous Louis XV et Louis XVI. — III. Art moderne. Nouveau classicisme pendant la Révolution et l'Empire ; période romantique ; naturalisme.

L'ouvrage de M. Hourticq est le premier de ce genre publié jusqu'ici. On n'avait point encore coordonné avant lui les résultats acquis dans un exposé aussi clair et aussi concis à la fois. « Peut-être, dit l'auteur, la variété même de l'art français invite-t-elle aux études particulières plutôt qu'aux travaux d'ensemble. Il ne montre pas cette unité de caractère si frappante dans la plupart des autres pays. En Angleterre, en Allemagne, en Italie, en Hollande, en Espagne, l'art apparaît comme l'œuvre d'une seule race et parfois même d'un seul siècle. Chez nous, une histoire ininterrompue comprend des styles très différents, également originaux et sincères. Personne ne serait embarrassé pour dire à quelle époque les arts de Grèce, d'Italie, d'Espagne et d'Angleterre ou de Flandre ont eu leur « âge d'or ». En France, on ne saurait choisir sans regret ; depuis Philippe-Auguste jusqu'à nos jours, chaque siècle aurait ses partisans. »

Les très nombreuses gravures du manuel de M. Hourticq sont groupées très heureusement et donnent un aspect d'ensemble tout à fait net pour chaque style ou chaque époque. Avec le texte qui les explique si bien, elles nous font apparaître les physionomies successives qu'a revêtues la France au cours des siècles et nous apprennent à connaître les beautés dont elle peut être fière.

A. B.

E. BERTAUX. **Études d'histoire et d'art.** Paris. Hachette, 1911. In-12, 253 p., 33 pl.

M. Bertaux a réuni en volume plusieurs articles qui ont paru dans la *Revue des Deux Mondes* et dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Quelques-uns de ces articles ont été retouchés et enrichis d'observations nouvelles.

Le premier est consacré au tombeau d'Isabelle d'Aragon qu'un heureux hasard a fait retrouver, il y a vingt ans, en Calabre dans la cathédrale de Cosenza. La jeune reine de France qui revenait avec Philippe-le-Hardi de la croisade de Tunis, escortant le cercueil de saint Louis, mourut dans l'Italie du Sud d'une chute de cheval. On lui éleva deux tombeaux, l'un à Cosenza, l'autre à Saint-Denis. Le tombeau de Cosenza est l'œuvre d'une main française. M. Bertaux a fort bien vu que la statue de la Vierge et les deux statues agenouillées d'Isabelle d'Aragon et de Philippe-le-Hardi avaient tous les caractères de l'art de l'Ile-de-France. Mais ce qui donne à ce tombeau un intérêt tout particulier c'est que le visage de la jeune reine a été sculpté par l'artiste d'après un masque funèbre. Aucun doute n'est possible, car cette figure aux yeux fermés, à la bouche convulsée, porte les stigmates de la mort. Le sculpteur a copié un moulage de cire ou de plâtre pris sur le cadavre. Ainsi l'habitude de mouler le visage des morts, qui fut si constante au XIVe et au XVe siècle, remonte aux dernières années du XIIIe.

Dans le second article l'auteur étudie les saints Louis dans l'art italien. Ces saints Louis sont saint Louis, roi de France, et saint Louis de Toulouse. On est surpris, quand on voyage en Italie, d'y rencontrer si souvent l'image des deux saints français : ils y ont été représentés beaucoup plus souvent que chez nous. D'où vient cette prédilection de l'art italien ? M. Bertaux nous l'explique. C'est la maison française des Angevins de Naples qui a propagé en Italie le culte des deux saints Louis. C'est à la cour du roi Robert, sorte de moine franciscain, que semble être née la légende qui fit de notre roi saint Louis un tertiaire affilié à l'ordre de saint François. C'est le roi Robert qui fit célébrer par ses peintres son frère Louis de Toulouse qui, en renonçant au trône de Naples, lui avait transmis la couronne. Dans toutes les villes italiennes où les Angevins exercèrent leur influence, les artistes peignirent ou sculptèrent les deux saints Louis. Rien n'est plus vraisemblable que cette explication. Je la crois, pour ma part, si vraie que je la fortifierais volontiers d'un argument nouveau. Les Angevins de Naples n'ont pas seulement répandu le culte des deux saints Louis en Italie, ils y ont répandu le culte de sainte Marie-Madeleine. La Provence leur appartenait et on venait d'y découvrir en 1273, à Saint-Maximin, les reliques de Marie-Madeleine. La découverte eut lieu en présence de Charles d'Anjou, prince de Salerne, fils du roi de Sicile, et de Naples. Quand le roi de Naples apprit cette nouvelle, il envoya sa couronne en Provence pour qu'elle fût placée sur la tête de Marie-Madeleine et il décida que la sainte serait la protectrice de ses états. Or, c'est quelques années après que nous voyons la légende de Marie-Madeleine apparaître dans l'art italien. Et cette légende, telle que les artistes la racontent, est la légende provençale : ils n'oublient ni la Sainte-Baume, ni l'histoire du roi de Marseille. Là encore l'influence des Angevins de Naples semble avoir été décisive. L'art italien doit donc beaucoup à cette maison française.

Un troisième article est intitulé : Botticelli costumier. L'auteur pense que les costumes singuliers que Botticelli donne à ses nymphes et à ses déesses sont des costumes de théâtre. Il y voit un souvenir des représentations, des cortèges et des tournois que Botticelli avait vus au temps de sa jeunesse. Je souscris, pour ma part, très volontiers

à cette explication, convaincu depuis longtemps que l'art italien doit beaucoup au théâtre, aux processions et aux cavalcades.

Le dernier article nous transporte d'Italie en Espagne. Il est consacré aux Borgia, et M. Bertaux a recherché à Valence, à Jativa, à Gandia tout ce qui rappelle leur souvenir. J'ai un peu regretté de ne rien trouver dans cet article qui rappelât saint François de Borgia. Pourtant, de tous les Borgia, c'est le plus étonnant. Il étonne par ses austérités comme les autres par leurs crimes. Son histoire se détache sur les splendeurs de la cour de Charles-Quint comme sur un fond d'or. On aimerait à bien connaître ce palais de Gandia où s'écoula la jeunesse de cet Espagnol entre les Espagnols. A défaut de saint François, d'autres Borgia apparaissent dans ces pages. M. Bertaux nous signale les tableaux et les reliquaires dont ils ont enrichi les églises de la région de Valence. Un de ces tableaux offrirait, si l'on accepte l'ingénieuse explication de M. Bertaux, un vif intérêt. Il représente César Borgia faisant assassiner son frère sous les yeux de la Vierge. La victime est couronnée de fleurs, et la Vierge lui présente la rose rouge du martyre.

On voit que ces quatre articles contenaient assez de faits intéressants pour mériter l'honneur d'être réunis en volume.

Emile Mâle.

DESDEVISES DU DÉZERT G. et BRÉHIER Louis). **Clermont-Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme**. Paris, Laurens, 1910. Gr. in-8°, 117 grav. Collection des *Villes d'art célèbres*.

La vieille cité de Clermont-Ferrand méritait assurément de prendre place dans la collection des *Villes d'art célèbres*. On y rencontre des vestiges importants de la civilisation et de l'art depuis l'époque gallo-romaine. Mais c'est surtout Notre-Dame du Port et la cathédrale qui attirent l'attention des visiteurs. Notre-Dame du Port attend encore sa monographie. Quel beau sujet d'études ce serait pour un archéologue que d'étudier dans les moindres détails ce magnifique édifice, dont la majeure partie remonte au XIIe siècle ! M. Louis Brehier a bien voulu réserver aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* un travail approfondi sur les chapiteaux historiés si nombreux qu'on y rencontre. Quant à la cathédrale, fondée en 1248 et élevée par Jean Deschamps, qui commença aussi la construction de celle de Narbonne, elle appartient au style gothique septentrional. Elle ne fut à peu près terminée qu'à la fin du XIVe siècle.

Clermont et Montferrand conservent encore beaucoup de vieilles maisons très curieuses du moyen âge et de la Renaissance. Ce sont à Clermont : les hôtels Savaron, de Ribeyre et de la rue Barnier, la maison des architectes ; à Montferrand : les maisons de Lucrèce, de l'Eléphant, de Jean de Doyat, de l'Apothicaire, d'Adam et Eve, de Saint-Christophe, l'hôtel d'Albiat, etc. Il est peu de villes qui présentent un ensemble aussi riche et aussi bien conservé. Espérons que les municipalités de l'avenir comprendront toujours qu'il est de leur devoir de sauvegarder ces beaux témoins de notre art national.

A. B.

Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477) recueillis par Bernard Prost et publiés par Henri Prost. T. II. Philippe le Hardi, 3e fasc 1387-1389. Paris, E. Leroux, 1910. In-8°.

Voici le 3e fascicule de cette très intéressante publication entreprise sous les auspices du ministère de l'Instruction publique par Bernard Prost et continuée par son neveu M. Henri Prost. Connaissant l'éclat de la cour de Bourgogne, il est facile de se rendre compte de l'importance au point de vue de l'art, et de l'art chrétien en particulier des mentions relevées dans ces comptes ; on y trouve un grand nombre de renseignements sur les orfèvres, les peintres, les sculpteurs, les architectes des ducs, et aussi sur les monuments de la Bourgogne et des autres domaines ducaux. Aux états mobiliers des châteaux et des chapelles des ducs, M. H. Prost a joint un ensemble d'inventaires très intéressants nous renseignant sur des intérieurs plus humbles et sur les objets d'art qui s'y trouvaient.

Les trois premiers fascicules contiennent les comptes de Philippe le Hardi, le 1er de 1363 à 1377, le 2e de 1378 à 1392. Il faut souhaiter que cette publication se poursuive avec le même soin et la même méthode, et que des tables détaillées viennent compléter ce travail déjà très utile .

M. A.

RICCI Corrado). **Italie du Nord.** Paris, Hachette, 1911. In-16, 629 fig. et 1 pl. en coul. Collection *Ars una. Species mille* 7 fr 50.

La collection d'histoire générale de l'art entreprise par la maison Hachette compte un nouveau volume, dû à la haute compétence de M. Corrado Ricci, directeur général des Antiquités et des Beaux-Arts à Rome. L'auteur présente très clairement son sujet et guide le lecteur d'une façon tout à fait agréable et instructive. Les principaux chapitres ont pour titres : Ravenne et l'art byzantin ; Venise (6 chapitres) ; Padoue et Mantoue ; Vérone, Vicence et Brescia ; Milan et la Lombardie ; Léonard de Vinci, la peinture lombarde ; la peinture à

Milan ; l'art en Lombardie, l'art en Piémont ; l'architecture, la sculpture et la peinture en Ligurie ; l'Emilie (5 chapitres) ; l'école des Carraches.

Comme pour le volume de sir W. Armstrong, les illustrations sont très abondantes et si on peut leur reprocher d'être souvent réduites à la grandeur d'un timbre-poste, elles n'en sont pas moins utiles pour fixer dans l'esprit les œuvres décrites ou commentées.

C'est une bonne fortune pour les voyageurs et les amateurs d'avoir à leur portée une histoire résumée aussi précise pour les grands centres d'art de l'Italie du Nord. Les érudits et les spécialistes tireront aussi profit de ce volume, grâce surtout aux copieuses bibliographies qui accompagnent chaque chapitre et qui sont de précieux instruments de travail.

A. R.

SCHRADER (Bruno). **Die römische Campagna.** Leipzig, E. A. Seemann, 1910. In-8°, 246 p., 123 fig. (Berühmte Kunststätten, Bd. 49.) 4 m.

L'auteur fixe d'abord les limites de la *campagne romaine* et en étudie le sol, les plus anciens habitants, et les grands événements de l'histoire dont elle a été le théâtre. Il décrit ensuite les routes qui la traversent avec leurs ponts, leurs tombeaux et leurs tours fortifiées, les aqueducs ; il nous fait visiter les villes et villages qui y sont semés, depuis la mer jusqu'à la montagne, et les belles villas d'Hadrien et de Tivoli. Mais la partie la plus intéressante pour nous est celle où il étudie les catacombes et les vieilles basiliques chrétiennes. Ces catacombes, si nombreuses que de Rossi a pu leur donner ce nom de *Roma Sotterranea*, surmontées de leurs chapelles trichores et les vieilles basiliques en partie ruinées font de la campagne romaine une des régions les plus intéressantes pour l'histoire des origines du christianisme. M. Bruno Schrader, dans son petit volume abondamment illustré, a su non seulement nous présenter la campagne romaine et ses nombreuses ruines, mais aussi la faire revivre à nos yeux.

H. E.

BERTHIER (Fr. J. J.), O. P. **L'église de Sainte-Sabine à Rome. — L'église de la Minerve à Rome.** Roma, M. Bretschneider, 1910. 2 vol., in-8°, pl. et fig.

Ces deux églises sont intéressantes, Sainte-Sabine parce qu'elle est une des plus anciennes basiliques, la Minerve parce qu'elle est un des rares monuments gothiques de Rome, toutes deux par les chefs-d'œuvre qu'elles renferment. Le R. P. Berthier était tout désigné pour en écrire la monographie, et il l'a fait avec une profusion de détails historiques et de renseignements, qui font quelquefois perdre un peu de vue l'intérêt archéologique proprement dit, mais rend la lecture de ces deux volumes très attrayante.

L'église Sainte-Sabine, donnée en 1219 par le pape Honorius III à saint Dominique et à ses disciples, s'élève sur l'Aventin, refuge des prolétaires et de la milice, au temps de la République romaine, séjour choisi par l'aristocratie de l'Empire, à peu près sur l'emplacement des temples de Diane, de Junon et de Minerve. Fondée en 422, par le prêtre Pierre d'Illyrie, achevée sous Sixte III, ainsi que nous l'apprend la grande inscription commémorative conservée encore aujourd'hui dans l'église, enrichie par les papes, elle échappa par miracle aux incendies qui ravagèrent l'Aventin, lors des grandes invasions des Goths et des Vandales, puis au XIIIe siècle, lors des guerres intestines que se livrèrent les familles nobles de Rome. C'est une grande basilique, dont la nef est flanquée de bas-côtés ; les grandes arcades sont supportées par de belles colonnes cannelées ; des charpentes portent les toitures ; à l'Est (Nord-Est à proprement parler), se trouvent l'abside et deux absidioles, à l'Ouest un grand narthex ; des mosaïques ornent les murs ; sous le grand autel, moderne, est creusée une crypte remplaçant l'ancien martyrium ; dans le mur extrême du bas-côté méridional on a conservé une ancienne colonne appartenant peut-être à la basilique primitive de Sainte-Sabine.

La partie la plus intéressante de Sainte-Sabine est certainement la porte ; il faut savoir gré au R. P. Berthier d'y avoir insisté tout particulièrement. Dans un encadrement qui paraît provenir de l'ancienne porte du temple de Diane ou de celui de Junon Regina sont sertis dix-huit panneaux en bois de cyprès sculptés du Ve au IXe siècle ; ces panneaux, qui étaient autrefois au nombre de 28, représentent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, intéressantes non seulement au point de vue de la sculpture proprement dite, mais surtout au point de vue de l'iconographie. Dans la *Crucifixion* (qui date du Ve siècle), le Christ est debout appuyé sur la croix entre les deux larrons ; il a la tête droite, les yeux ouverts, la barbe et les cheveux longs ; autour des reins est une ceinture ; ses pieds rapprochés (et non croisés) posent à terre. Sur les autres panneaux sont représentés des miracles du Christ, le Christ devant Pilate, l'Apparition aux saintes Femmes, l'Adoration des Mages, l'Ascension, le Reniement de saint Pierre, la vocation de Moïse, Moïse devant le Pharaon, le Passage de la Mer Rouge, les Miracles de Moïse au désert, l'enlèvement d'Hélie, et quelques autres scènes dont l'identification est parfois compliquée ; dans l'une d'elles, où l'on voit saint Pierre et six de ses compagnons rentrant de Jaffa à Jérusalem, il faut noter la représentation d'une église du Ve siècle, mo-

nument rectangulaire, d'appareil carré, orné de colonnes aux angles ; la toiture en bâtière, couverte de grandes tuiles à recouvrements sur les joints, porte sur une corniche à larges feuilles ; au pignon une petite fenêtre. Une des faces s'ouvre largement en une baie que peuvent clore des rideaux ; sur le faîte est une croix latine ; derrière, au-dessus du toit, on aperçoit deux campaniles carrés, percés chacun de deux fenêtres, et surmontés d'un pignon semblable à celui de la façade.

Les Dominicains, qui se trouvaient à Sainte-Sabine trop éloignés du centre de Rome, achetèrent le 16 novembre 1275 aux religieuses du Campo Marzo l'ancienne chapelle de la Minerve, et décidèrent d'y édifier une grande église, qui fut construite sous l'inspiration de fra Aldobrandini qui avait déjà conçu Sainta Maria Novella de Florence, par les deux célèbres architectes fra Sisto et fra Ristoro. Les travaux durent commencer en 1280 : au milieu du XVe siècle, fra Giovanni Turrecremata fit couvrir la nef d'une voûte, en 1453, le comte Orsini fit reconstruire la façade, et peut-être aussi voûter les bas-côtés. Aux XVIe-XVIIe siècles, l'église fut mutilée et affublée de toutes sortes d'ornements de bois et plâtre : enfin, de 1848 à 1855, l'église fut restaurée par fra Girolamo Bianchedi, et débarrassée de toute la décoration adventice qui s'y trouvait. C'est une grande basilique à transept et dont le chœur se termine par une abside circulaire ; des chapelles ajoutées depuis le XIIIe siècle ont complètement modifié son plan ; elle offre cet intérêt comme monument d'être à peu près la seule église gothique de Rome ; mais c'est surtout par les œuvres d'art qu'elle renferme qu'elle est remarquable. C'est là entre autres que se trouve le fameux *Sauveur* de Michel-Ange, plus homme que Dieu. Parmi les artistes au nombre de plus de 150 qui ont travaillé à la Minerve, nous ne voulons relever que les noms de sculpteurs comme Verrochio, Pietro da Cortone, Agostino Duccio, Bernin, de peintres comme Ghirlandajo, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forli, le Pérugin. Il existait autrefois dans la sacristie un tableau de Nicolas Fouquet ; on voyait aussi dans l'église deux tableaux de fra Angelico. Un grand nombre de monuments funéraires complètent la décoration de cette belle église ; on pourra se faire une idée de la richesse de ces monuments quand l'on saura que cinq papes, soixante-dix cardinaux, et un grand nombre d'évêques et d'hommes célèbres y ont été enterrés.

Mais je ne veux pas m'étendre davantage sur ces deux bons volumes, très bien présentés, et enrichis d'un grand nombre de reproductions d'ensemble et de détails, et de plans que l'on souhaiterait peut-être plus précis et plus détaillés.

Marcel Aubert.

REY (Dr Emile). **La cathédrale Saint-Étienne de Cahors ; six siècles d'évolution architecturale.** Cahors, J. Girma, 1910. In-8°, 56 p., 12 fig.

A propos de la cathédrale de Cahors, le Dr Rey étudie quelques-uns des plus intéressants problèmes de l'archéologie. Il expose en quelques pages très nettes quelles peuvent être les origines et quel fut le développement des coupoles, qui permettent de voûter des nefs plus larges, et plus éclairées. La cathédrale de Cahors, qui aurait été en construction dans la seconde moitié du XIe siècle, fut consacrée par le pape Calixte II le 27 juillet 1119 ; Saint-Pierre d'Angoulême aurait été construit sur le modèle de la cathédrale de Cahors, peu après l'achèvement de cette dernière; quant à Saint-Front, commencé quelques années après Saint-Pierre, vers 1225, ce serait le type le plus complet de ces monuments à coupole dont on pourrait suivre ainsi l'évolution du milieu du XIe siècle au second quart du XIIe siècle. Après nous avoir montré quelle devait être la cathédrale au commencement du XIIe siècle, M. Rey indique les modifications qu'elle subit jusqu'au XVIIIe siècle ; dans le cours du XIIIe siècle, on élève le porche de la façade nord, dont le tympan est orné de personnages au milieu desquels s'envole le Christ dans une gloire, et dont l'arcature inférieure est décorée de gros boutons feuillus. Vers la fin du XIIIe siècle, ou au commencement du XIVe, on refait l'abside, puis on complète la façade entre les tours. Au commencement du XVIe siècle, on construit au flanc sud de la cathédrale le joli cloître, qui aujourd'hui avec ses herbes folles et ses vieux arbres est d'un si bel effet. La façade du presbytère offre quelques très beaux morceaux de la Renaissance. Nous ne saurions que louer le Dr Rey d'avoir écrit cette monographie historique de la cathédrale de Cahors ; l'illustration serait tout à fait complète si elle comprenait un plan, qui malheureusement fait défaut.

Marcel Aubert.

FARCY (Louis de). **Monographie de la cathédrale d'Angers.** Angers, l'auteur, 1901-1910. 3 vol. in-4°, et album in-fol.

M. de Farcy qui connaît certainement mieux que personne la cathédrale d'Angers vient de publier le 3e vol. de l'importante Monographie qu'il a consacrée à cet intéressant monument. Le premier volume traite des immeubles : Etat de la construction dans son ensemble, dispositions du plan de la cathédrale actuelle et des anciennes basiliques dont M. de Farcy a retrouvé les fondations dans des fouilles exécutées en 1902, et dont il publie un compte-rendu détaillé ; de la cathédrale du début du XIIe siècle, il subsiste les murs de la nef ; à la

fin du XIIe siècle on construisit le transept et le chœur dont la partie circulaire ne remonte qu'au XIIIe siècle. L'auteur étudie ensuite le parvis et la galerie, accolée autrefois à la façade occidentale et dont M. de F. propose la restitution d'après d'anciens dessins et le relevé des fouilles remontant à 1883. Description du portail et de la façade, accompagnée d'un projet de restauration en l'état primitif. Des deux flèches celle du sud est moderne ; elle a été reconstruite de 1835 à 1838, sur le type de celle qui existait auparavant et qu'il fallut démolir. Suivent des notes nombreuses, tirées des comptes de la fabrique, qui donnent beaucoup de menus détails, difficiles parfois à raccorder sur les chapelles, la sacristie et les bâtiments annexes.

Dans ce même volume, M. de Farcy étudie encore les vitraux, le pavage, la charpente, la serrurerie, les peintures et les sculptures. Les vitraux sont certainement une des parties les plus intéressantes de cette belle cathédrale ; tout le monde connaît ces magnifiques vitraux de la nef, donnés par Hugues de Semblancé, qu'on a voulu faire remonter à l'épiscopat d'Ulger (1125-1149), mais qui sont en réalité postérieurs à l'achèvement des voûtes (1150-1160), et qu'on pourrait dater de la fin du XIIe siècle ; les plus beaux représentent dans une série de petits médaillons encadrés dans une grande bordure la *Légende de sainte Catherine d'Alexandrie*, les *Funérailles de la Vierge*, la *Légende de saint Vincent*. Ce volume se termine par un historique général de la cathédrale divisé en plusieurs chapitres : accident, incendie, ouragans, dévastations ; réparations et embellissements ; vues et descriptions anciennes ; dimensions des bâtiments actuels ; influence de la cathédrale sur d'autres églises : la Trinité de Laval, la Couture du Mans, les cathédrales de Saint-Malo et de Vannes.

Dans le 2e volume, M. de Farcy étudie les immeubles par destination : autels anciens, restitués en partie d'après les dessins de Gaignières et de Lehoreau, dispositions du chœur avant 1699, époque où le maître-autel est placé tout au fond, derrière le jubé, les stalles et les pupitres ; après 1699, dans le chœur installé à la romaine, le maître-autel est transporté tout à fait en avant. Suivent les études de la chair, du banc d'œuvres, des fonts baptismaux, des orgues et des horloges ; mais la presque totalité de ce volume est consacrée aux tombeaux et plaques de fondation, depuis l'époque la plus reculée jusqu'aux tombes modernes ; M. de Farcy s'est aidé pour la plupart des tombes anciennes, aujourd'hui presque toutes détruites, des dessins de Gaignières ; un des monuments funéraires des plus intéressants est la tombe du roi René d'Anjou (✠ 1480), ornée de statues, de tableaux, de riches motifs décoratifs. Cette étude comprend d'abord les tombeaux d'évêques, puis les tombeaux des doyens, archidiacres, chanoines, chapelains et autres membres du chœur, les sépultures princières, les sépultures laïques.

Le 3e volume est consacré au mobilier. Grâce aux anciens inventaires qui embrassent une période comprise de 1297 à 1643, M. de Farcy a pu décrire les broderies et tissus qui ornaient autrefois la cathédrale, les parements du chœur, des stalles et des chaires, les dais d'autels, voiles et tapis, les vêtements de chœur. Les tapisseries sont une des richesses de la cathédrale, et forment actuellement une collection incomparable dont les plus anciens morceaux remontent à 1378. M. de Farcy les étudie par ordre d'entrée au trésor de l'église ; les plus fameuses sont celles de l'*Apocalypse* dont les nombreuses pièces sont tendues dans la nef, de la *Vie de saint Martin*, qui date de la fin du XVe siècle, de *l'Ancien et du Nouveau Testament*, de la *Vie de saint Jean-Baptiste*. M. de Farcy a reconstitué l'ancien trésor, grâce aux inventaires de 1255, 1267 et 1286, et il en étudie les plus belles pièces du XIIIe au XVIIe siècle ; aujourd'hui il n'en reste à peu près rien. Ce volume se termine par l'étude des archives et des livres, quelquefois richement enluminés, aujourd'hui conservés à la Bibliothèque d'Angers et à la Bibliothèque Nationale ; du luminaire, enfin des meubles et ustensiles divers.

Dans un 4e volume, qui ne tardera pas à paraître, M. de Farcy s'occupera des personnes et des cérémonies ; il montrera l'organisation du personnel de la cathédrale, la célébration des grandes fêtes, etc.

Dans l'Album, on peut noter une vue générale de la façade de la cathédrale, à la fin du XVIIe siècle, d'après un dessin de Gaignières, une vue de l'orgue du XVIe siècle, et un grand nombre de planches consacrées aux tombes des évêques, chanoines et laïques, en partie, d'après Gaignières.

Ces volumes sont bourrés de renseignements, dont quelques-uns auraient peut-être pu, pour plus de clarté, être publiés en notes ; car l'abondance même de la documentation, malgré le grand nombre de chapitres et de subdivisions, nuit quelquefois un peu à la netteté de l'ouvrage. Nous aurions peut-être aussi conçu différemment la première partie de cet excellent travail : histoire de la construction depuis les époques les plus reculées jusqu'à nos jours, puis, description des différentes parties de la cathédrale. Un grand nombre de reproductions, quelques-unes en couleur, la plupart en phototypie, viennent très heureusement compléter cette magnifique publication.

Marcel AUBERT.

NODET (Victor). **L'église de Brou.** LARAN (Jean). **La cathédrale d'Albi.** — BOINET (Amédée). **La cathédrale de Bourges.** Paris, H. Laurens, 1911, in-16, plans et grav. *Petites monographies des grands édifices de la France.*

L'excellente collection dirigée par notre collaborateur M. Eugène Lefèvre-Pontalis s'est enrichie de trois nouveaux volumes. Le premier, consacré à la merveilleuse église de Brou et rédigé par M. Victor Nodet, qui était tout désigné pour cette tâche, expose d'une façon claire et scientifique l'histoire du célèbre monument élevé pour Marguerite d'Autriche, de 1513 à 1532, par le flamand Louis van Boghem. On sait quelles merveilles y ont été accumulées : jubé, tombeaux, verrières, retables, etc. Le souvenir d'une visite à Brou est inoubliable et c'est avec peine qu'on détache les yeux de tout ce qui pare ce sanctuaire. Les reproductions de vitraux de la monographie de M. Nodet, d'après les admirables photographies de M. Bégule, sont d'une netteté parfaite.

Sainte-Cécile d'Albi est moins connue que les grandes cathédrales du nord de la France ; c'est donc une bonne fortune pour les archéologues d'en posséder aujourd'hui, grâce à M. Laran, une description raisonnée et critique. Elle est, on peut dire, le type le plus achevé de l'architecture gothique du midi de la France. Cette grande construction en briques est autant une forteresse féodale qu'une église. Elle a été élevée en majeure partie de 1282 à 1390. La porte Dominique de Florence et le baldaquin, du côté sud, furent ajoutés aux XVe et XVIe siècles. A l'intérieur, on admire la décoration du chœur avec sa clôture, son jubé et ses stalles (vers 1500), ainsi que les peintures murales qui forment un ensemble unique en France. Ces peintures exécutées de 1509 à 1514 sont dues à des mains italiennes et plus exactement bolonaises ; on peut citer parmi les artistes qui y ont collaboré et qui ont inscrit leur nom : Joan Franciscus Donnela, de Carpa » (Carpi), et un certain Julio. A noter aussi, au revers de la façade, un Jugement dernier de la fin du XVe siècle, d'un très grand intérêt pour les études iconographiques.

De la cathédrale de Bourges, nous ne possédons pas encore de monographie complète. Cet admirable édifice, une des manifestations les plus grandioses de l'art du XIIIe siècle, méritait donc, lui aussi, un guide, rédigé d'après des documents d'archives et des observations archéologiques rigoureuses. M. Boinet, qui a déjà étudié tout particulièrement les sculptures de la façade occidentale, résume d'une façon très claire ce qu'il y a d'essentiel à dire sur l'architecture de ce monument. Il fait ensuite passer en revue au visiteur l'incomparable série de vitraux des XIIIe, XVe et XVIe siècles, qui sont un éblouissement et un enchantement pour l'œil.

Parmi les volumes en préparation dans la collection des petites monographies, M. Laurens annonce : les cathédrales de Coutances, par M. Eug. Lefèvre-Pontalis, de Lyon, par M. Lucien Bégule, de Beauvais, par M. Pierre Dubois, d'Auxerre, par M. Camille Enlart, et le Mont-Saint-Michel, par M. Ch.-E. Besnard. Espérons que les auteurs, si bien choisis, ne se feront pas attendre trop longtemps.

R. L.

OXFORD (Rev. A. W.). **The ruins of Fountains abbey.** Oxford university press, 1910. In-32, VII-245 p., pl. et fig.

En dehors des ouvrages généraux sur l'architecture des Cisterciens en Grande Bretagne, on connaissait déjà deux travaux importants sur l'abbaye de Fountains publiés par MM. W. H. St. John Hope et J. Arthur Reeve ; voici une nouvelle étude sur la grande abbaye présentée en un petit volume agréable à lire, et abondamment illustré. On sait tout l'intérêt que présente, pour l'histoire de l'architecture cistercienne les restes importants de l'église et de l'abbaye de Fountains. Au milieu des ruines qui se dressent pittoresques dans leur décor d'herbes et de feuillages, on reconnaît la grande église, dont les croisillons étaient flanqués à l'est de chapelles carrées ; l'ancien chevet plat du milieu du XIIe siècle fut allongé au XIIIe et se termina par une grande chapelle perpendiculaire à l'église et en saillie sur les bas-côtés du chœur. Au sud s'élevait le cloître bordé à l'est par la salle du chapitre et le dortoir, au sud par le chauffoir, le réfectoire et la cuisine, à l'ouest par un grand cellier au-dessus duquel était le dortoir des frères-lais. Un passage couvert conduisait à l'est au logement de l'abbé, et plus loin à l'infirmerie construite en partie sur une jolie petite rivière qui court sous les arbres. Les bâtiments des hôtes formaient un groupe à part dans la grande cour en avant de l'église. Ces dispositions sont celles de toutes les abbayes cisterciennes ; dans le détail de la construction on reconnaît partout la tradition des moines de Cîteaux. Cet intéressant petit volume se termine par une notice historique sur l'abbaye et une chronique des abbés ; il est fort bien illustré de plans, dessins et photographies par M. J. Reginald Truelove.

M. A.

GADE (John Allyne). **Cathedrals of Spain.** Boston, Houghton Mifflin Company, 1911. In-8°, XIV-279 p., pl. et plans.

Voici un très bel ouvrage qui a le triple avantage d'être un des premiers paru sur le sujet et d'être écrit avec grand soin et exécuté avec luxe.

L'auteur passe en revue les grandes cathédrales d'Espagne et donne pour chacune d'elles une notice historique et descriptive complète, malheureusement sans références : Salamanque, Burgos, d'une richesse de décoration presqu'excessive, Avila, dont l'abside, avec ses chapelles empâtées dans un grand mur circulaire apparaît comme une tour plus importante de l'enceinte de la ville, Léon, la plus légère et la plus pure de style des cathédrales gothiques d'Espagne, aussi belle que les églises de France de la même époque, Tolède, dont les voûtains triangulaires du déambulatoire rappellent ceux de la cathédrale du Mans et surtout ceux de Saint-Remy de Reims et des églises champenoises, Ségovie, Séville, fortement imprégnée de style musulman, Grenade aussi riche de décoration que Burgos ; toutes ornées à l'intérieur de très belles grilles, de tombeaux et de chapelles surchargées de sculptures.

Il semble bien que ces églises procèdent directement des monuments français. Au XIIIe siècle, l'influence des moines de Citeaux introduit en Espagne les styles bourguignons et champenois : la cathédrale de Léon est inspirée de celle de Chartres et des églises de Champagne; celles de Tolède et de Burgos, de Bourges. Au XIVe siècle on abandonnera ces modes champenoises pour suivre l'architecture de la Provence et du midi de la France.

A l'ombre de ces magnifiques cathédrales s'étendent les cloîtres et leurs multiples dépendances, sévères comme à Avila (milieu du XIIIe siècle), d'une exubérante richesse de décoration comme à Léon et à Burgos (seconde moitié du XIIIe siècle).

De bonnes planches et des plans sommaires accompagnent le texte agréable à lire et aussi intéressant pour l'archéologue que pour le grand public, à qui il s'adresse plutôt.

M. A.

MARTIN (CAMILLE). **Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève.** Genève, Kündig, 1911. Gr. in-fol., XIV-222 p., fig., 45 pl.

M. Martin vient de consacrer à l'église Saint-Pierre de Genève une magnifique monographie éditée avec grand luxe par l'Association pour la restauration de Saint-Pierre. Nombreuses sont les études sur Saint-Pierre de Genève ; les premières remontent au milieu du XVIIIe siècle ; mais on pouvait y relever bien des contradictions, et il y avait encore place pour une monographie définitive. M. Martin s'est livré à une nouvelle étude des documents, n'acceptant aucune date, aucun fait qu'il ne puisse prouver d'une manière absolument certaine, et critiquant sévèrement les théories émises par ses prédécesseurs.

L'ouvrage commence par une étude historique. Il dut y avoir sur l'emplacement de Saint-Pierre un édifice romain, peut-être un temple, dont on a retrouvé des débris dans les fouilles de 1850 et 1869. Quant aux églises antérieures au monument actuel, voici ce à quoi se réduit ce que l'on sait : il y eut vers 400 une église connue par des documents historiques, mais dont il est impossible de déterminer la situation, la structure et la forme ; on a retrouvé sous la dernière travée de la cathédrale actuelle l'abside d'une basilique élevée par Sigismond au commencement du VIe siècle. M. Martin renverse ensuite les hypothèses qui concluaient à la reconstruction de la cathédrale aux Xe ou XIe siècles. Quant au monument actuel, il ne nous reste que des documents très vagues sur sa construction ; il semble cependant que les travaux commencèrent au milieu du XIIe siècle, et que l'édifice était à peu près achevé en 1232. Aux XIVe et XVe siècles, cinq incendies détruisent le comble, ruinent les couronnements des tours ; à la suite de l'un d'eux, en 1441, le mur nord de la nef s'écroule sur le cloître. En 1535 la cathédrale devient l'église de Calvin. Nous n'avons que de très rares renseignements sur l'organisation et les ressources de la fabrique ; au XVIe siècle, l'œuvre de Saint-Pierre recueillait les dons et impôts et commandait les travaux : une confrérie servait d'intermédiaire entre les fidèles et l'œuvre ; à la tête de la fabrique était le maître de l'œuvre *(magnus operarius)*, choisi parmi les chanoines, qui était à proprement parler l'entrepreneur des travaux ; quant à la direction artistique, nous ne savons comment elle était organisée.

Depuis le XVIe siècle, le principal événement est la reconstruction de la façade ; M. Martin décrit tout au long les laborieux travaux préparatoires : concours, projets, consultations de Soufflot, de Bellon, de Cramer, de Lullin et Calandrini, qui aboutissent à la construction de la façade actuelle commencée en 1752 sur le projet de la commission retouché par le comte Alfieri, et achevée définitivement en 1756 : c'est un grand portique corinthien surmonté d'un fronton. Le XIXe siècle, comme partout ailleurs, est un siècle de restauration ; en 1889, se fonde l'Association pour la restauration de Saint-Pierre, et l'architecte Viollier refait l'extérieur, invente des culées nouvelles, achève toutes les tours et place une flèche sur la croisée : restaurations utiles quelquefois, mais parfois aussi un peu hasardées.

Dans la description de l'édifice, M. Martin suit l'ordre topographique ; le plan est d'ailleurs très simple : une grande nef de cinq travées doublée de bas-côtés, un transept dont les bras sont flanqués à l'est de deux chapelles limitées par un chet plat, et une abside circulaire à l'intérieur et à sept pans à l'extérieur, le tout des XIIe et XIIIe siècles ; au

dessus des grandes arcades est percé un triforium formé d'une série de petites arcades toutes égales, puis, au niveau des fenêtres hautes, une galerie de circulation s'ouvrant sur le vaisseau central par un grand arc flanqué d'arcs plus petits ; la nef, les bas-côtés, le transept, sont couverts de voûtes sur croisées d'ogives ; au fond des croisillons sont percées de grandes roses ; une arcature décorée par des pilastres cannelés orne la partie inférieure du chœur. Ce plan encore très roman est très fréquent en Bourgogne, et c'est un de ceux que les Cisterciens ont le plus fréquemment employés ; la sculpture des chapiteaux est une nouvelle preuve de l'influence de l'Ecole de Bourgogne sur la cathédrale de Genève. M. Martin étudie encore le mobilier, les sculptures, les vitraux, les cloches, le cloître, la grande chapelle des Macchabées ajoutée de 1406 à 1428 au flanc méridional de la cathédrale ; mais je ne puis qu'indiquer très rapidement l'intérêt de ce très beau volume orné d'un grand nombre de très belles planches, de plans, coupes, détails, figures dans le texte, dont il faut féliciter l'auteur et l'éditeur.

Marcel Aubert.

MAERE (Chanoine R.). **L'église du petit séminaire de Floreffe, ancienne abbatiale norbertine.** Anvers, impr. de J. Van Hille, 1910. In-8°, 38 p., pl. et fig. Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique.*)

M. le chanoine Maere vient de publier une excellente notice sur l'église abbatiale de Floreffe, qui, par la diversité même des styles qu'on y trouve, présente un grand intérêt pour l'histoire de l'art architectural en Belgique.

C'est saint Norbert lui-même, qui, au retour de Cologne, en 1121, fonda l'abbaye de Floreffe ; il n'y eut d'abord qu'un dortoir, des offices et une chapelle consacrée en 1123, et qui existait encore au XVIIe siècle. L'abbaye s'étant développée, on songea à construire une église plus grande ; le 6 avril 1165, on posait la première pierre ; en 1190, l'église était à peu près achevée. Le 13 novembre 1250 eut lieu une nouvelle consécration de l'église qui avait été en partie reconstruite. Du XIVe au XVIIIe siècle, l'église subit toutes sortes de mutilations. Quant aux bâtiments conventuels ils furent presqu'entièrement reconstruits de 1517 à 1548, par l'abbé Martini.

De l'église primitive, construite de 1165 à 1190, il ne subsiste que le transept bordé de grandes tribunes, dont le style rappelle en partie celui des autres bâtiments monastiques de la région, en partie celui de l'architecture rhénane ; sous les chapelles du croisillon nord s'étend une crypte, seul reste peut-être d'une grande crypte aujourd'hui comblée. La charpente du croisillon nord appartiendrait encore à l'église primitive : chaque ferme se compose d'un entrait, d'un entrait retroussé et de quatre jambettes retombant perpendiculairement à l'entrait. La nef et les bas-côtés du XIIIe siècle sont un exemple de la pénétration tardive du style gothique en Belgique, mais les modifications qui y ont été apportées depuis en rendent le caractère primitif presque méconnaissable. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, on remplace le plafond par une voûte, et au commencement du XVIIe siècle, on défonce l'abside et agrandit le chœur de plusieurs travées, en utilisant en partie le gros œuvre du XIIe siècle. Enfin de 1770 à 1775, l'architecte Dewez résolut de transformer complètement l'église de Floreffe en un somptueux monument Louis XVI ; il y réussit d'ailleurs, mais changea à tout jamais l'aspect ancien de l'édifice. Un bon plan teinté, une coupe sur le croisillon nord, les reproductions des détails intéressants, des vues générales accompagnent cette intéressante notice.

Marcel Aubert.

ENLART (Camille). **Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro.** Paris, H. Laurens, 1911. Gr. in-8°, 172 p., 115 fig. (Les grandes institutions de France.)

Après l'exposition de 1879, le palais du Trocadéro devenu vacant fut affecté, sur un rapport de Viollet-le-Duc au ministre de l'Instruction Publique Jules Ferry, à la commission des Monuments historiques, avec mission d'y organiser un musée de sculpture comparée. Grâce à l'activité incomparable de Viollet-le-Duc, l'inauguration de la première série de moulages eut lieu dès le mois de mai 1882 ; et l'exposition de toutes ces œuvres du moyen âge, des plus beaux morceaux de la sculpture française de Moissac, de Clermont, d'Avallon, de Vézelay et de nos grandes cathédrales, fut une révélation pour le public et en particulier pour les artistes qui ne comprenaient guère alors que l'antique ; et d'un seul coup, le but de Viollet-le-Duc était atteint : en plaçant à côté des chefs-d'œuvre de la statuaire antique les chefs-d'œuvre de la sculpture gothique, il avait démontré que celle-ci pouvait très bien soutenir la comparaison de celle-là ; et d'un autre côté, le rapprochement des moulages d'œuvres quelquefois très éloignées en original, permettait de caractériser l'évolution et les signes particuliers de chaque école et de chaque période. Depuis, sous la direction de conservateurs comme Geoffroy Dechaume, le collaborateur de Viollet-le-Duc, de M. Edmond Haraucourt, le directeur actuel du Musée de Cluny, et surtout de M. Enlart qui consacre toute sa science et tout son temps à son Musée qu'il connaît dans tous ses détails et dont il vient de publier, avec la collaboration de M. J.

Roussel un guide excellent, dont il a été rendu compte ici même. L'œuvre de Viollet-le-Duc s'est considérablement développée. Non seulement la sculpture du moyen âge s'est enrichie d'un grand nombre d'œuvres nouvelles, mais à la suite sont venus s'établir des moulages de la sculpture de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècle, de l'époque moderne même. Dans l'aile de Passy, on a placé les œuvres antérieures à l'époque romane : le premier art chrétien, la sculpture mérovingienne et carolingienne. Dans l'aile extérieure de Paris, ont été classées par époque et par pays toutes les sculptures de l'étranger, moulages, relevés, photographies, dans un ordre parallèle aux modèles d'art français auxquels sont réservées les galeries principales. Une importante collection de vitraux anciens, rendue à la commission des monuments historiques par l'Union des Arts décoratifs, vient d'être installée dans la même galerie extérieure.

On voit par ce rapide exposé toute l'importance du Musée de sculpture comparée, qui a sur les autres musées l'avantage de n'exposer que des œuvres importantes soit par leur beauté, soit par leur caractère instructif, et en aussi grand nombre qu'on peut le désirer, et tout l'intérêt du volume que lui consacre M. Enlart ; d'autant plus que l'auteur ne s'est pas contenté de donner une description du musée : il a résumé dans ces quelques pages avec l'abondance et le charme que l'on sait toute l'histoire de la sculpture française ; et l'illustration, heureusement choisie, vient encore compléter cet excellent enseignement.

Marcel Aubert.

CREUTZ (Max). **Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland.** Köln, Dumont-Schauberg, 1910. In-4°, 69 p., pl. et fig.

C'est aux XIe et XIIe siècles que se forme dans le Nord de l'Allemagne un art monumental indigène, et l'on peut très bien, en étudiant les œuvres d'art : croix, flambeaux, reliquaires existant encore à Hildesheim ou provenant des ateliers de cette ville, suivre l'évolution de l'art, qui d'abord tout oriental, aux VIIIe et IXe siècles, et valant surtout par les couleurs et les pierres précieuses, se transformera peu à peu pour devenir, au milieu du XIIe siècle, un art indigène et à proprement parler monumental : l'art roman du nord de l'Allemagne ; dans la première moitié du XIIe siècle, les œuvres les plus significatives de cette évolution sont d'abord la *Descente de croix* sculptée dans le rocher, au nord de la forêt de Teutobourg ; puis les pierres tombales des abbesses de Medlinbourg, le tympan et la *Vierge* de la cathédrale d'Erfurt, enfin le *Christ et les Apôtres* de Gröningue, conservés au musée de l'Empereur-Frédéric à Berlin, qui datent des environs de 1150 et peuvent être considérés comme le point culminant des débuts de l'art monumental ; dans la deuxième moitié du XIIe siècle fleurit l'art roman. Le principal artisan de l'évolution de l'art de l'Allemagne du nord est le moine bénédictin Rogker de Helmershaufen, qui répandit dans le nord et l'est de l'Allemagne les traditions des orfèvres des bords du Rhin au commencement du XIIe siècle. M. Creutz étudie les pièces signées de cet artiste et celles qui doivent lui être attribuées, entre autres *les Evangélistes et saint Pierre*, de la cathédrale de Paderborn, puis notant les nombreux traits de ressemblance entre ces œuvres et celles dont le moine Théophile dans son ouvrage *Schedula diversarum artium* indique la facture, il identifie le moine Théophile avec Rogker de Helmershaufen, et ce n'est pas là un des moindres intérêts de ce travail très consciencieux.

H. M.

MUELBE (Dr W. H. v.). **Die Darstellung des jüngsten Gerichts an den romanischen und gothischen Kirchenportalen Frankreichs.** Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911, in-8°, 84 p. et 15 pl Kunstwissenschaftliche Studien. Band 6.

Le Dr Mulbe a résumé dans la première partie de cet ouvrage l'histoire du Jugement dernier ; dans la seconde il décrit monument par monument les œuvres de sculpture qui se rencontrent aux portails des églises romanes et gothiques de France. Quelques-unes de ces œuvres sont moins connues, comme les portails de la Chapelle de Perse, à Espalion (XIe siècle, en tête de la liste), de Martel (Lot, vers 1200), d'Ambronay (Ain, seconde moitié du XIIIe siècle), de Sillé-le-Guillaume (Sarthe, fin du XIIIe siècle) et de Saint-Emilion (Gironde, vers 1300). Nous avons constaté dans la liste donnée par l'auteur quelques omissions, par exemple, les deux portes centrales des façades occidentales de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, à Paris (XIIIe s.), et de la cathédrale de Meaux (XIVe s.). Il me semble aussi qu'il était utile de dire quelques mots du Jugement dernier du grand portail de la cathédrale de Strasbourg (XIIIe s.), où l'influence française est manifeste.

Nous avons constaté aussi que certaines indications bibliographiques essentielles manquaient. Ainsi, pour Notre-Dame d'Amiens, la belle monographie de M. G. Durand n'est pas citée ; même l'étude parue dans le *Bulletin monumental* de 1908 sur le tympan de Saint-Ived-de-Braisne, qui n'est d'ailleurs pas un Jugement dernier. Je ne vois pas non plus indiqué l'*Album de la cathédrale de Reims*, de M. Demaison, paru en 1899, pas plus que l'ou-

vrage de Margaret et Ernest Marrage sur les *Sculptures de la cathédrale de Chartres*. Ajoutons que les planches sont en partie franchement mauvaises comme tirage et que la plupart sont tellement réduites qu'on ne peut plus distinguer les détails. Malgré ces critiques, le travail du Dr Mülbe rendra des services pour les études iconographiques et l'histoire de la sculpture au moyen âge.

A. Boinet.

Documents de Sculpture française... publiés sous la direction de Paul VITRY et Gaston BRIÈRE. Moyen âge. Renaissance (1re partie). Paris, D. A. Longuet, 1904-1911. 2 vol. in-fol., 232 pl.

Voici déjà quelques années, MM. Vitry et Brière avaient publié un album de la sculpture française du moyen âge ; le succès de ce volume a amené l'éditeur, M. Longuet, à donner un second volume, comme suite au premier, sur la sculpture de la Renaissance, mais l'abondance des documents a obligé les éditeurs à diviser ce volume en deux ; la première partie vient de paraître et la seconde paraîtra à la fin de cette année. Dans le premier volume sur le moyen âge étaient réunis les monuments sculptés, romans et gothiques, du XIe au XVIe siècle, jusque vers 1510, 1525 et même 1540 ; le second renferme en deux parties l'ensemble des productions du XVIe siècle et tout ce qui dès la fin du XVe a subi une influence étrangère : l'art franco-italien, puis l'art classique. A côté de la statuaire proprement dite, MM. Vitry et Brière, publient des documents de la sculpture décorative liée intimement à la statuaire, surtout au moyen âge, intéressante encore, quoique moins originale à l'époque de la Renaissance.

Bien que dans le deuxième volume, l'œuvre de certains maîtres, comme Jean Goujon et Germain Pilon, soit presque complète, cette publication n'est pas un *corpus*, mais un choix de documents disposés de telle sorte que le lecteur saisisse l'évolution de la sculpture française du XIe à la fin du XVIe siècle. Ces documents sont groupés d'après l'analogie du sujet, de la provenance ou de la destination, en suivant, autant que possible, dans la succession des groupements, l'ordre chronologique. A côté des fragments et des détails présentés avec la moindre réduction possible, sont des ensembles destinés à montrer la place et la valeur de chaque détail dans le monument.

Une grande partie des documents, surtout pour le premier volume, sont empruntés à la collection qu'avaient formée Palustre et Courajod, en partie avec les photographies des monuments historiques, en partie avec leurs propres photographies et celles fournies par leurs élèves ; les collections particulières, comme celles de M. Martin Sabon et de MM. Koechlin, Eug. Lefèvre-Pontalis, Marquet de Vasselot, Camille Enlart, André Michel, ont apporté un gros appoint à la documentation ; enfin l'éditeur, M. Longuet, a fait exécuter tous les clichés nécessaires à parfaire la publication. Les photographies ont autant que possible été prises sur les originaux et non sur les moulages du musée du Trocadéro ou du musée de l'Ecole des Beaux-Arts, qui donnent aux clichés un caractère d'uniformité très trompeur.

Les légendes qui figurent sous chaque document donnent seulement des renseignemnts topographiques ; la table placée en tête de chaque volume indique d'une manière très précise, l'emplacement et le caractère de l'œuvre reproduite, le sujet, la provenance, l'auteur, l'époque et la matière, enfin le nom du photographe qui a exécuté le cliché ; lorsque certaines parties d'un ensemble reproduit ont été l'objet d'une restauration, la table l'indique. Ces renseignements, donnés d'une manière très concise, mais très complète, permettent au lecteur de se rendre compte de l'état et de la valeur de l'œuvre reproduite.

Lorsque la seconde partie du second volume sera parue, nous posséderons un ensemble de documents classés et commentés absolument unique sur la sculpture française du moyen âge et de la Renaissance. Les artistes pourront y étudier l'art du passé et y glaner des motifs féconds d'inspiration pour leurs travaux ; les historiens d'art y trouveront les principaux monuments de notre sculpture datés aussi exactement que possible, et des pièces de comparaison souvent inédites, et dont le rapprochement facilitera la solution de problèmes encore insolubles. Il faut féliciter MM. Vitry et Brière de l'heureux choix des documents, et des excellentes notes qui les accompagnent, et l'éditeur M. Longuet du soin qu'il a mis à les publier.

Marcel Aubert.

FIERENS-GEVAERT. **La peinture en Belgique. Les Primitifs flamands.** t. I, **Les créateurs de l'art flamand ;** t. II, **Maturité des Écoles de Bruges et de Gand ;** t. III. **Débuts du XVIe siècle.** Bruxelles, Van Oest, 1908-1909. 2 vol. Gr. in-8°.

Cet ouvrage veut être un *Guide de l'art en Belgique*, une histoire de la beauté flamande et wallonne vue à travers les œuvres conservées sur le sol belge. D'emblée, l'auteur écarte de ses illustrations les peintures ayant émigré à l'étranger. Ce parti pris ne me paraît pas, je l'avoue, très justifiable. Admettrions-nous que l'auteur d'un Guide illustré de l'art italien n'acceptât point parmi ses planches l'image de la *Joconde*, uniquement parce que cette peinture se trouve en dehors de l'Italie ? Notre patrimoine artistique a été suffisamment mutilé par les jeux du hasard, pour que nous n'ayons pas à faire intervenir le hasard des emplacements

et des déplacements d'ouvrages d'art dans la délimitation de nos champs d'étude. D'ailleurs, je m'empresse de le reconnaître, l'auteur n'a point observé rigoureusement son principe d'exclusion. Il a introduit des reproductions du retable de Beaune dans son chapitre sur Van der Weyden, et ces planches — cette fois, nous ne saurions assez l'en féliciter — donnent l'état antérieur à la dernière restauration subie par cet ensemble. Pour l'étude du retable de Beaune, ces reproductions sont de précieux auxiliaires. Si elles nous présentent les figures inférieures affublées de vêtements grotesques, elles offrent, dans les chairs, surtout dans les visages, une fraîcheur de modelé que le restaurateur n'a point su conserver.

Dans son premier volume, M. Fierens-Gevaert traite des frères van Eyck, de Roger van der Weyden, du maître de Flémalle, de Thierry Bouts et de ses fils, de Petrus Christus. Le second tome est consacré à Hugo van der Goes, à Juste de Gand, au maître de la légende de sainte Lucie, à Simon Marmion, à Hans Memline, au maître de la légende de sainte Ursule, à Gérard David. L'auteur connaît bien son sujet. Nous sentons, à son style animé et vibrant, qu'il a vécu dans l'admiration des œuvres dont il nous parle. Mais son but semble avoir été moins de faire œuvre d'érudition, que de répandre parmi ses compatriotes la connaissance et l'amour de l'art flamand.

Dans un domaine aussi controversé que celui des primitifs de Flandre, il est difficile de s'avancer sans marcher parfois à tâtons. A tout instant, l'hypothèse se substitue à l'évidence. Un ouvrage de synthèse comme celui qu'a entrepris M. Fierens-Gevaert devait nécessairement faire une part très large aux opinions courantes et glisser légèrement sur les points litigieux.

En parlant des frères van Eyck, l'auteur nous donne un aperçu chronologique du sort que subit le retable de Saint-Bavon, depuis l'année de son achèvement jusqu'à nos jours. Parmi les détails intéressants de cette longue et dramatique histoire, nous notons le fait suivant, bien digne d'attirer l'attention de nos lecteurs. « En 1458, l'intérieur de polyptyque fut représenté sur la place du Marais à Gand sous forme de tableau vivant, à l'occasion de l'entrée de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, lequel venait de la porte de Bruges. » Voici donc une nouvelle preuve des relations étroites qui existaient, au XVe siècle, entre l'art et le théâtre. M. Emile Mâle a mis en évidence les influences que les mystères exerçaient sur les artistes français à la fin du moyen âge. Le fait auquel nous venons de faire allusion, nous fournit un exemple de la réciprocité de ces influences.

M. Fierens-Gevaert ne s'engage pas dans une discussion détaillée sur la part qui revient à chacun des frères dans le retable de Gand. Il résume son opinion dans les affirmations qui suivent. « Il « nous semble que l'*Agneau mystique*, les *Chevaliers*, les *Juges*, les *Ermites*, les *Pèlerins* sont de « l'aîné, sauf la plus grande partie du paysage ; « on doit accorder aussi à Hubert la conception « des trois grandes figures de *Dieu le Père*, de « *saint Jean-Baptiste* et la *Vierge* que Jean acheva. « Tout le reste est l'œuvre du cadet : *anges chanteurs et musiciens, Adam et Eve*, volets extérieurs. Mais le grand mérite de Jean van Eyck « consiste dans l'unification du chef-d'œuvre qu'il « garda six ans dans son atelier. Il est impossible « qu'au bout de ce temps, l'illustre maître n'ait « pas marqué le retable entier de son sceau. » Tout en réservant notre opinion sur une attribution aussi tranchante de certains détails à Hubert, dont nous ne connaissons aucune œuvre authentique, nous souscrivons à la réflexion finale. Cette conclusion fait d'ailleurs l'éloge du procédé de la peinture à l'huile, qui — contrairement à la fresque ou à la détrempe usitées antérieurement — permettait aux artistes de revenir sur les détails de leurs tableaux et de leur donner en dernier lieu par les caresses répétées du pinceau, un aspect conforme à leur vision intérieure.

Bien qu'il ne nous fournisse pas des données originales sur l'œuvre de van der Weyden, l'auteur met le talent de ce peintre en bonne lumière. Il a des mots très justes : par exemple, lorsqu'il caractérise son style et son idéal « qui dépasse la vérité banale et, malgré les imperfections et les ingénuités de forme, va rejoindre une beauté supérieure ».

A propos de Petrus Christus, M. Fierens-Gevaert fait état, avec raison, des éléments italiens que cet artiste s'est assimilés, surtout dans sa *Déposition* du Musée de Bruxelles.

Le chapitre dans lequel il est question du maître de Flémalle nous vaut une excellente reproduction de l'*Annonciation* de la Collection de Mérode.

Le second volume, comme le premier, est d'une lecture attachante. M. Fierens-Gevaert attribue au « maître de la légende de Sainte Lucie » le retable de *sainte Catherine*, au Musée de Pise qui a été revendiqué récemment pour l'Espagne. Jean Memling et Gérard David font l'objet d'études intéressantes accompagnées de fort bonnes planches.

Dans le tome III, l'auteur consacre des chapitres instructifs à Jérôme Bosch, à Quentin Metsys, à Mabuse, à Bernard van Orley, ainsi qu'à d'autres artistes du XVIe siècle.

En résumé, l'ouvrage de M. Fierens-Gevaert, sans apporter sur le sujet des lumières nouvelles, nous fournit un exposé assez complet, d'une lecture facile et stimulante. Le format des volumes a permis aux éditeurs d'y insérer des reproductions suffisamment grandes pour servir de base à des travaux d'analyse et de comparaison.

C. DE MANDACH.

GIRODIE (André). **Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XVe siècle.** Paris, Plon, 1911. In-8°, 250 p., 24 pl. Les Maîtres de l'Art.

Nous n'avions encore, en France, aucun ouvrage d'ensemble sur l'art du Haut-Rhin au XVe siècle : M. Girodie était certainement tout désigné pour écrire un tel volume, et il l'a fait d'une manière aussi complète que le permet l'état actuel des recherches qui se poursuivent journellement dans les archives d'Alsace.

Le travail de M. Girodie débute par un tableau de l'Alsace et de la vie des Alsaciens au XVe siècle : il nous montre la lutte des Habsbourg et de la maison de Bourgogne autour de l'Alsace, la richesse du pays déterminée par sa situation entre l'Italie et les Flandres et son mysticisme étrange développé, sous la pression des épidémies qui ravageaient la région, par les Dominicains. L'art s'épanouit alors d'une manière merveilleuse sous toutes ses formes ; les peintres, les sculpteurs, les graveurs, les miniaturistes, les verriers subissant les influences successives de la Bourgogne, de Florence et de Sienne, de Cologne et des Pays-Bas, témoignent cependant d'une certaine originalité ; M. Girodie fait ressortir, à juste titre, le rôle important joué dans l'art du Haut-Rhin au XVe siècle, par les Conciles de Constance (1414-1418) et de Bâle (1431-1443). Le plus connu de ces artistes du Haut-Rhin au XVe siècle est Martin Schongauer : on lui attribuait autrefois toutes les œuvres d'art importantes de cette époque ; la critique moderne lui en a retiré beaucoup ; il n'en reste pas moins le maître de l'école, et M. Girodie montre comment s'est formé peu à peu l'art du Haut-Rhin, pour aboutir à Schongauer. Les renseignements sur la vie du maître font défaut : il dut naître à Colmar vers 1445-1450 et mourut à Vieux-Brisach le 2 février 1491 ; il travailla d'abord chez son père Gaspard, puis chez un peintre local Isenmann, et étudia les œuvres de ses prédécesseurs haut-rhénans, d'où la double origine de son talent : Thiéry Bouts, à la manière de Cologne, dans l'atelier de Gaspard Isenmann, puis Rogier van der Weyden, à la manière haut-rhénane, chez le maître E. S. de 1466. A dix-huit ans, il voyagea, passa à Cologne où il subit l'influence de Stephan Lochner, puis en Flandre, probablement aussi à Leipzig, et de retour à Colmar, y peignit pour l'église Saint-Martin, son chef d'œuvre *La Vierge au buisson de roses* (1473). Enfin, vers la fin de sa vie, on peut noter dans ses œuvres des influences de l'art de la Haute-Italie. Après sa mort, Hans Hebster continuera à Bâle la tradition de Martin Schongauer que Louis Schongauer représentera à Colmar.

M. Girodie donne à la fin de son volume un *Essai de catalogue chronologique des principaux artistes originaires du Haut-Rhin, et des œuvres types de l'art de cette région au XVe siècle*, résumé critique de son travail, à la fois chronologique et topographique : à la suite de chaque artiste (école ou maître) sont classées ses œuvres, par pays. L'importance de ce travail, sorte d'encyclopédie raisonnée de l'art du Haut-Rhin au XVe siècle, n'a pas besoin d'être démontrée.

Ce beau volume, illustré de planches représentant les morceaux les plus caractéristiques de la période de l'histoire de l'art étudié, se termine par une bibliographie critique et un bon index.

Marcel Aubert.

RÉAU (Louis), **Les primitifs allemands.** Paris, H. Laurens, s. d., in-8°, 127 p. et 24 fig. (Collection des *Grands Artistes*.)

Les primitifs allemands sont assurément beaucoup moins connus en France, et même en Allemagne, que les primitifs flamands ou italiens. L'ouvrage de M. Réau a donc pour but tout d'abord de réhabiliter de vieux maîtres trop oubliés jusqu'ici. Les grands noms de la peinture primitive allemande, tels que ceux de Stephan Lochner, Martin Schongauer, Conrad Witz et Michael Pacher, ne rayonnent guère au delà des limites des provinces germaniques. Le savant professeur à l'Université de Nancy, qui s'est spécialisé d'une façon si heureuse dans l'étude de l'art allemand, nous expose aujourd'hui très clairement les caractères généraux de la peinture allemande au XVe siècle et retrace l'histoire des écoles de l'Allemagne du Nord (écoles hanséatique, de Westphalie et de Cologne) et de l'Allemagne du Sud (écoles de Nuremberg, du Haut-Rhin, de Souabe et du Tyrol).

« Sans doute, nous dit M. Réau, l'art allemand n'a pas, au même degré que l'art italien, le sens de la beauté plastique, mais l'inélégance des formes, le bariolage du coloris et la grossièreté de la facture sont compensés par des qualités d'invention et de mouvement, par le sens aigu de la valeur expressive de la ligne, par la gravité de la pensée et du sentiment. Mieux que la littérature, cet art populaire, probe et sincère, reflète l'âme de la bourgeoisie allemande à la fin du moyen âge. » L'art allemand du XVe siècle est un art « de petites gens. » Les peintres ne sont pas, comme en Italie, des favoris de la cour ou de la noblesse ; ils ne reçoivent en général de commandes que de riches marchands, parvenus et sans culture, qui font exécuter ces grands retables à volets dont regorgent les églises et les musées.

Les primitifs allemands ne témoignent pas souvent d'une grande originalité dans les sujets. Ils copient la *Biblia pauperum* ou le *Speculum humanae salvationis*, répandus à d'innombrables exem-

plaires par l'imprimerie et la gravure, ainsi que l'*Ars moriendi*, enfin ils se laissent influencer par le mysticisme et le théâtre des mystères. Les grands mystiques allemands, maître Eckardt, Tauler et surtout Suso, ont exercé sur eux une action comparable, dans un certain sens, à celle de saint François d'Assise sur les giottesques italiens.

Les centres artistiques sont très nombreux en Allemagne au XVe siècle. Cela tient, on le sait, au manque d'unité politique du pays. Des écoles provinciales se développent dans toutes les villes libres de l'Empire depuis le Rhin jusqu'à l'Elbe et chacune d'elles a son évolution propre. C'est pourquoi il est indispensable, dans un livre général, d'adopter ce que l'on peut appeler la méthode topographique.

Les peintres allemands ont subi des influences diverses. Ils ont beaucoup plus reçu qu'ils n'ont donné. On les voit hésiter tour à tour entre l'influence des Pays-Bas et celle de l'Italie. A partir de 1440, les Flamands, avec Rogier van der Weyden, leur révèlent une nouvelle conception du paysage et du portrait ; dans le Sud, ce sont les peintres de la Haute-Italie, et particulièrement les Vénitiens, qui restent pendant longtemps la source d'inspiration, comme on peut le constater à Constance, à Bâle, à Nuremberg, à Augsbourg et dans le Tyrol. A côté des maîtres tels que Michael Wolgemut et Zeitblom, dont le talent a été sans doute trop vanté, M. Réau a essayé de rendre justice « au coloris éclatant de maître Franke, à l'énergie dramatique d'Hans Multscher et du maître du retable Tucher, à la grâce mièvre du maître du Hausbuch, au lyrisme tendre du maître du retable Peringsdörffer. Dans le temps où florissaient Stephan Lochner, Schongauer et Holbein l'Ancien, l'Allemagne avait en Conrad Witz son maître de Flémalle, en Michael Pacher son Mantegna. »

A. Boinet.

Andrea Mantegna ; l'œuvre du maître ; tableaux, gravures au burin. Paris, Hachette, 1911. In-4°, 200 gravures.

Au moment où le musée du Louvre vient de s'enrichir du *saint Sébastien* d'Aigueperse, il convient d'attirer l'attention sur l'ouvrage que la maison Hachette vient de consacrer au grand Mantegna, dans la *Nouvelle Collection des Classiques de l'Art*.

Avant l'apparition de cet ouvrage, il existait trois excellentes monographies de Mantegna, mais toutes étaient en langues étrangères. L'une, due à M. Henry Thode, avait paru dans la Collection Velhagen et Klasing, la seconde, plus étendue et luxueusement illustrée, rédigée par M. Kristeller, avait été publiée en anglais et en allemand ; une troisième étude avait été écrite en anglais, en 1902, par Miss Maud Cruttwell. Le volume que nous présentons aux lecteurs de l'*Art chrétien* est donc le premier travail d'ensemble sur Mantegna qui ait paru en français. Et encore est-ce une traduction dont le style, pour être suffisamment clair, est parfois un peu lourd.

C'est avant tout un ouvrage de planches embrassant l'œuvre complète du peintre. Plusieurs fragments de fresques et de tableaux y sont ajoutés aux vues totales, ce qui nous permet de suivre le style de Mantegna dans les détails de ses travaux.

L'introduction, qui comprend un aperçu biographique et une explication des œuvres, est illustrée de plusieurs ouvrages dus à des artistes tels que Donatello, Jacopo Bellini, Giovanni d'Allemagna, Antonio da Murano, Andrea del Castagno, dont Mantegna a subi l'influence. Ce choix est augmenté de quelques dessins du maître, notamment de son esquisse pour la fresque de *saint Jacques marchant au supplice* (Collection particulière à Londres), de la *Judith* (Aux Offices de Florence) et de divers spécimens conservés au musée britannique. Parmi ces derniers se trouve l'admirable évocation d'un homme, vu en raccourci qui, étendu sur un soubassement rectangulaire, semble faire un effort suprême pour se relever. Sa tête, lourde et inerte, ne semble pas obéir à sa volonté ; elle retombe sur une des épaules, tandis que ses bras musclés font un suprême effort pour soutenir la charge pesante du buste. Cette œuvre mérite d'être citée à côté du *Christ* de la Brera. Elle est d'un réalisme surprenant et fait partie de ces études d'atelier qui, fréquentes à cette époque, cherchaient à surprendre les secrets de l'organisme humain, en présence du modèle vivant. Le corps, aux formes à la fois pesantes et souples, présage les évocations de Michel-Ange à la chapelle Sixtine.

Le projet d'une statue de Virgile, qui était particulièrement vénéré à Mantoue, sa patrie d'origine, fut composé par Mantegna sur l'ordre de sa protectrice, Isabelle d'Este. Toutefois, comme tant de projets formés alors, il ne fut point mis à exécution. L'esquisse, très fine et pleine de naturel, conservée au Musée du Louvre, a trouvé accès dans la documentation graphique du volume.

Le texte de l'ouvrage, tout en revêtant une forme succincte, nous donne une idée claire du peintre et de son œuvre. C'est avec raison que l'auteur insiste sur les affinités qui rapprochent la nature de Mantegna de celle de Michel-Ange. Quoique Mantegna ait été peintre durant sa vie entière, il a vu tout en sculpteur, comme Michel-Ange. Il s'est absorbé dans l'étude de la « troisième dimension », et s'est attaché avec passion à la beauté antique, tout en ayant les yeux ouverts sur la nature.

Nous ne pouvons autrement que formuler quelques réserves sur l'opportunité des citations introduites sans doute par le traducteur dans une notice

aussi sommaire. Encore, si ces passages apportaient quelques lumières aux données de l'auteur! Mais, franchement, les réflexions formulées par Charles Blanc en présence de *Parnasse* sont d'un autre temps. L'impression que cet écrivain éprouvait devant le tableau du Louvre, où les éléments empruntés d'une part à l'antiquité, de l'autre à la nature lui paraissaient « mal fondus », ne sera partagée — nous en sommes certain — par aucun connaisseur actuel. Ce qui frappe, au contraire, dans ce tableau, c'est l'unité du rythme ; le souffle qui pénètre les figures, soulève et plisse les draperies, anime les formes et les contours, est maintenu, sans rien perdre de sa vivacité, dans les limites d'une vision pondérée et d'un dessin précis ; et l'ensemble est une des évocations à la fois les plus mouvementées et les mieux équilibrées qu'ait produites l'art du *Quattrocento*.

C. DE MANDACH.

LINDEN (H. VAN DER) et OBREEN (H.). **Album historique de la Belgique avec une préface de M. Pirenne.** Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-4°, fascicules V, VI et VII [1].

En rendant compte des premiers fascicules de cette publication, nous avons indiqué le programme tracé par ses auteurs. Les fascicules V, VI et VII se rapportent à cette période de l'histoire de Belgique que MM. Van der Linden et Obreen dénomment *Unification des Pays-Bas* (1384-1555) et qui s'étend du règne de Philippe-le-Hardi à l'abdication de Charles-Quint ; cette brillante période associe la Bourgogne à la Flandre ; l'industrie et le commerce atteignent leur apogée en Flandre au XV° siècle. Les troubles qui désolèrent cette province sous Maximilien et Marie de Bourgogne, l'ensablement du Zwyn et l'exode des clients étrangers amenèrent la décadence de Bruges. Dès la fin du XV° siècle, Anvers enlève la prépondérance à la cité flamande, grâce aux travaux d'élargissement de l'Escaut occidental. Son commerce grandit et attire les marchands de tous les pays : là convergent toutes les routes océaniques et continentales.

L'industrie prend au XV° siècle un essor extraordinaire ; il en est de même de l'agriculture, de la pêche, des métiers d'art. Bref, l'activité économique se développe et modifie l'organisation sociale ; nobles et bourgeois rivalisent d'efforts pour amasser les richesses et faire fructifier les capitaux. Une aristocratie nouvelle veut plus de bien être ; elle exige des maisons somptueuses et recherche les jouissances et les raffinements du luxe ; la bourgeoisie du moyen âge disparaît ; les corporations ont fait place aux associations analogues aux compagnonnages de France, sous forme de confréries ou de sociétés d'assistance mutuelle.

L'époque Bourguignonne fut féconde pour la civilisation ; elle marque l'apogée du rôle européen des Pays-Bas dans l'histoire de l'art ; c'est le siècle des van Eyck, de Roger van der Weyden, de Memling, de Quentin Massys, de Gossart, de Bernard van Orley, de Michel Coxie, de Pierre Coucke, de Lambert Lombart, de Frans Floris, de Breughel.

De toutes parts s'élèvent les hôtels de ville qui prennent l'aspect de palais, tels ceux de Bruxelles, Louvain, Gand, Audenaerde, Alost, Arras, Middelbourg, etc. — De cette époque datent la cheminée du Franc de Bruges, la célèbre maison des Bateliers de Gand, le palais épiscopal et l'église Saint-Jacques de Liège, la Halle aux draps de Gand, etc.

MM. Vanderlinden et Obreen tracent un tableau excellent du mouvement artistique, littéraire et religieux.

Le commentaire illustré des trois fascicules est forcément incomplet ; on ne peut résumer en une quarantaine de planches une période aussi féconde que celle qui s'étend de 1384 à 1555. Nous regrettons toutefois de ne pas trouver dans cette publication, une reproduction du célèbre puits de Moïse de la chartreuse de Champmol, l'œuvre la plus caractéristique peut-être de la période bourguignonne, le chef-d'œuvre du flamand Claus Sluter. Quelques retables eussent figuré avec honneur à côté de celui de Liessies, notamment ceux de Hemelveerdegem, d'Hérenthals, de Gheel, de Villers-la-Ville, de Léau, de Loenhout, d'Opitter, etc...

Les fascicules V, VI et VII sont aussi intéressants que les premiers. La publication de la Maison Van Oest mérite d'être signalée à tous ceux qui veulent acquérir une idée sommaire de l'histoire de la Belgique et la fixer dans leur esprit à l'aide de l'image.

JOS. CASIER.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités et Histoire de l'Art.

702. Album des objets mobiliers artistiques classés de Seine-et-Oise, d'après les photographies de MM. Martin-Sabon, P. Coquelle, le Baron Burthe d'Annelet et Bourdier, précédé d'une introduction par M. Alf. Paisant,... et d'un texte explicatif par M. P. Coquelle. Paris, A. Picard et fils, 1910. In-8°, VIII-24 p., 96 pl. (Publication de la Commission de sauvegarde des œuvres d'art existant dans les édifices religieux du département de Seine-et-Oise.)

703. BACCI (P.). Documenti toscani per la storia dell' arte, inediti o rari. Florence, 1910. In-8°, 168 p., 13 pl.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1910, p. 286 et 1911, p. 78.

704. Ballu (Camille). Congrès archéologique de Saumur-Angers. Angers, G. Grassin, 1911. In-8°, 16 p. (Extrait de la *Revue de l'Anjou*.)

705. Barron (G.). Museo Nacional de pintura y escultura. Catalógo de la escultura. Madrid, J. Lacoste, 1910. In-8°, 298 p., 92 pl.

706. Blazy (Abbé Louis). L'Eglise et la paroisse Saint-Sernin de Daumazan. Notes historiques écrites... à l'occasion de la mission de 1911. Foix, Gadrat aîné, 1911. In-8°, 26 p., fig.

707. Dehio (G.). Historische Betrachtungen über die Kunst im Elsass. Munich, Oldenbourg, 1910. In-8°. 15 fr.

708. Fourreau (Armand). La couleur dans l'art gothique. (*Phalange*, 1910, n° 16, p. 542-548.)

709. Germain (A.). Les Néerlandais en Bourgogne. Bruxelles, G. Van Oest, 1910. In-8°, 127 p., 32 pl. (Coll. des grands artistes des Pays-Bas.)

710. Graf (Geo). Christliche Kunst im Bilde. Leipzig, Quelle und Meyer, 1911. In-8°, iv-96 p., fig. et pl. (Wissenschaft und Bildung, t. 89.)

711. Humann (G.). Zur Geschichte der Karolingischen Baukunst. Strassburg, Heitz, 1910. In-8°, 57 p., 34 fig. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) 4 M. 50.

712. Jadart (Henri). Le Congrès archéologique de Reims (19-28 juin 1911). Aperçu du programme de la session. Reims, impr. de L. Michaud, 1911. In-8°, 6 p. (Extrait de la *Revue de Champagne*, avril-mai 1911.)

713. Jadart (Henri), Demaison (Louis). Du Sort des églises rurales. Introduction au Répertoire archéologique du canton de Bourgogne. Reims, L. Michaud, 1911. In-8°, 36 p. (Extrait des *Travaux de l'Académie de Reims*, tome CXXII.)

714. Jouen (Chanoine). Aiguèze, le village, le château, l'église. Rouen, Impr. de la Vicomté, 1911. In-8°, 82 p., portr., fig. et pl.

715. Karlinger (Hans). Bez.-Amt Ochsenfurt. Mit e. histor. Einleitg. v. Paul Glück. Mit zeichner. Aufnahmen v. Geo. Lösti. München, R. Oldenbourg, 1911. In-8°, vii-305 p., 200 fig., 16 pl., 1 carte. (Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayern. 3. Bd. Reg.-Bez. Unterfranken u. Aschaffenburg, I. Heft). 11 m.

716. Laurent (M.). L'art chrétien primitif. Bruxelles, Vromant, 1911. 2 vol. in-16, fig. 10 fr.

717. Misset (Chanoine E.). Une église de Victorins en Champagne. Un manuscrit bien gardé, ou les Feuilles volantes de l'abbé Puiseux sur Notre-Dame de l'Epine. Paris, H. Champion, 1904. In-8°, 10 p.

718. Misset (Chanoine E.). Une église de Victorins en Champagne. Un mot à M. l'abbé Pannet. Paris, H. Champion, 6 octobre 1904. In-8°, 7 p.

719. Misset (Chanoine E.). Une église de Victorins en Champagne. La « Bibliothèque de l'Ecole des chartes » et Notre-Dame de l'Epine. Paris, H. Champion, 1905. In-8°, 8 p.

720. Misset (Chanoine E.). Une église de Victorins à l'Epine, double riposte à M. le chanoine Pannet. (*S. l.*), 1910. 2 fasc. in-8°.

I. Renversement de l'ancienne thèse dite traditionnelle, 1400-1419.

II. Effondrement de la nouvelle thèse pseudo-historique, 1183-1234. — Simple post-scriptum à ma deuxième lettre.

721. Nuremberg and Rothenburg on the Tauber. London, Williams. In-16, fig. (*Grieben's Guide books*), 1 s. 6 d.

722. Pourot (P.). Tolède, son histoire, ses légendes, ses monuments. Paris, Grasset, 1910. In-16, 228 p., 46 fig.

723. Rackham (R. B.). The Nave of Westminster. Oxford, Univ. Press., 1910. In-8°, 64 p., 6 pl. (British Academy.)

724. Schmitz (Herm.). Münster, Leipzig, E. A. Seemann, 1911. In-8°, viii-234 p., 144 fig. (Berühmte Kunststätten, 53.) 4 m.

725. Servieres (Georges). Dresde, Freiberg et Meissen. Paris, H. Laurens, 1911. In-4°, 119 fig. (Les Villes d'art célèbres.) 4 fr.

726. Struck (B.). Mistra. Eine mittelalterliche Ruinenstadt : Streifblicke zur Geschichte und zu Denkmälern der frankisch-byzantinischen Zeitalters in Morea. Vienna, Hartleben, 1910. In-8°, viii-164 p., 76 fig., plans.

727. Wulff (O.). Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke [in den k. Museen zu Berlin]. Altchr. Bildwerke. Berlin, Remier, 1910. In-4°, viii-336 p., 75 pl., fig. 47 fr.

Architecture.

728. B. de B. L'église d'Harlebeke ; construction (1769-1775). (*B. du Cercle historique et archéologique de Courtrai*, 1910, n° 3131.)

729. Bergmann (W.). Reste deutscher Ordensburgen in Siebenbürgen. Freudenthal, Krommer, 1910. In-8°, 78 p., 2 pl., 11 fig.

730. Bond (F.). Screens and Galleries in English Churches. London, Frowde, 1910. In-8°, 204 p., 152 fig.

731. Boulmont (Gustave). L'abbaye de Villers. *B. off. du Touring Club de Belgique*, 1910, n° 11, p. 321-324.)

732. Boulmont (Gustave). Documents pour servir à l'histoire de l'abbaye d'Aywières. (*Ann. de la Soc. d'archéol. de Bruxelles*, 1910, t. XXIV, n° 1-2, p. 61-77.)

733. Braun (J.). Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. II. Teil (and last) : Die Kirchen der oberdeutschen und der oberrheinischen Ordensprovinz. Freiburg-i.-B., Herder, 1910. In-8°, xii-390 p., 18 pl., 31 fig.

734. Briet (Lucien). La Crypte de Chézy-sur-Marne. Château-Thierry, impr. de H. Bouchardeau, 1911. In-8°, 11 p., pl. Extrait du *Bulletin de la Société historique archéologique de Château-Thierry*, 1910.)

735. Chefs-d'œuvre (Les) de l'architecture espagnole, 60 photographies par J. Lacoste avec notes par S. H. Cappes. Paris, Perche, 1910. In-18, 91 p., 60 fig.

736. Collins. The Cathedral Cities of Spain. London, Heinemann, 1910. In-8°, 248 p., 60 pl.

737. Day (E. H.). Renaissance Architecture in England. London, Mowbray, 1910. In-16, 188 p. (Arts of the Church.)

738. Deliége (L.). L'architecture chrétienne à ses époques de transition. (*Art à l'école et au foyer*, 1910, n° 6, p. 77-81 : n° 9, p. 136-142.)

739. Déplacement (Le) du clocher de Bocholt Limbourg belge). (*Chron. des travaux publics*, 1910, n° 69, p. 4481-4482.)

740. Deville (Etienne). Comptes de la collégiale de Vernon (1432-1439). Paris, Impr. nationale, 1911. In-8°, 20 p.

741. Escurial (L'), sa fondation, cour des rois, cloîtres, réfectoire, salle des capitulaires, sacristie, chapelle, Panthéon, bibliothèque, salle des batailles, casa del principe. (*R. univ. intern. illustrée*, 1910, n° 13, p. 152-153.)

742. Evelyn-White (C. H.). Cambridgeshire and the Isle of Ely. London, G. Allen, 1911. In-12, 258 p. (County Churches.) 2 s. 6 d.

743. Eykens (Placidus). Het capucienenklooster te Meersel-dreef. (*Taxandria*, 1910, n° 3, p. 166-180.)

744. F. F. Nos églises rurales. *B. des métiers d'art*, 1910, n° 13, p. 394-396.)

745. Félix (P.). Abbaye ducale de Tepl. (*R. de l'Ordre de Prémontré et de ses missions*, 1910, n° 4, p. 220-228.)

746. Foulon (Léon). Quelques mots sur l'abbaye d'Aulne. (*Documents et rapports de la Soc. paléontol. et archéol. de l'arrondissement judic. de Charleroi*, 1908-1909, t. XXXI, p. 203-215.)

747. Frey (Karl). Zur Baugeschichte des St. Peter. Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro. Berlin, G. Grote, 1911. In-4°, iii-95 p. Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen, t. 31.) 6 m. 50.

748. Gattinoni (G.). Il campanile di San Marco ; monografia storica. Venice, Libr. Aldo Manuzio, 1910. In-4°, xvi-376 p., 28 pl., fig.

749. Godfrey (Walter H.). A History of architecture in London. London, Batsford, 1911. In-8°, 414 p., fig. 7 s. 6 d.

750. Grosse-Duperon (A.). L'Eglise de Saint-Martin de Mayenne, étude historique. Mayenne, impr. de Poirier frères, 1910. In-8°, 245 p., portr. et pl.

751. H. M. Les cathédrales belges. (*Guide des communautés*, 1910, n° 5, p. 89-93 ; n° 6, p. 111-113 ; n° 7, p. 139-141 ; n° 8, p. 171-173 ; n° 9, p. 185-187 ; n° 10, p. 213-217 ; n° 11, p. 231-233.)

752. Harvey (W.), Lethaby (W. R.), Dalton (O. M.), Cruso (H. A. A.), and Headlam (A. C.). The Church of the Nativity at Bethlehem. Ed. by R. Weir Schultz. London, B. T. Botsford, for the Byzantine Research Fund, 1910. In-fol., 76 p., 12 pl., 31 fig.

753. Heins (A.). Un vieux bâtiment, peu connu, ayant fait partie de l'abbaye de Saint-Bavon. (*B. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de Gand*, 1910, n° 9, p. 451-456.)

754. Heins (Maurice). Béguinages et couvents. (*B. off. du Touring Club de Belgique*, 1910, n° 13, p. 309-310.)

755. Herzig (R.). Der Dom zu Hildesheim und seine Kunstschätze. Hildesheim, A. Lax, 1911. In-8°, iii-107 p., 66 fig., 1 pl. 2 m.

756. Holber (Fritz). Die Fruhrenaissance in Schlettstadt. Ein Beitrag zur elsäss. Architekturgeschichte. Strassburg, Verlag der elsäss. Rundschau, 1911. In-4°, 79 p., pl.

757. Kössler (T.). Holzgedeckte Landkirchen in der Normandie. Dresden, Kühtmann, 1910. In-4°, iv-140 p., 160 fig.

758. Lemaire (R.). Les formes gothiques. *B. des métiers d'art*, 1910, n° 14, p. 430-443.)

759. Lemaire (R.). De oorsprong der Gothische bouwkunst. (*Sint-Lucas*, 1910, n° 3, p. 77-88 ; n° 4, p. 110-149.)

760. Maere (R.). L'église du petit séminaire de Floreffe, ancienne abbatiale norbertine. (*B. de l'Acad. royale d'archéol. de Belgique*, 1910, n° 4, p. 199-234.

761. Maughi (Aristo). La Certosa di Pisa. Pisa, Mariotti, 1911.

762. Maughi (Aristo). Il gran chiostro della certosa di Pisa. Pisa, tip. Mariotti, 1910. In-4°, 26 p.

763. Misset (Chanoine E.). Les Noces de Pélagie, ou les Evolutions d'une légende, étude critique sur un vitrail de l'ancienne abbaye Victorine d'Epernay. Paris, Champion, 1905. In-8°, 19 p.

764. Nols (Q. G.). Notes historiques sur l'abbaye du Parc ou cinquante ans de tourmente, 1786-1836. (*R. de l'Ordre de Prémontré et de ses missions*, 1910, n° 6, p. 341-357.)

765. Prideaux (E. K.) and Shafts (G. R. H.). Bosses and Corbels of Exeter Cathedral. London. Chatto and Windus, 1910. In-8°, 236 p., fig.

766. Remisch (Joseph). Un attentat aux ruines d'Orval. (*B. off. du Touring Club de Belgique*, 1910, n° 22, p. 531.)

767. Rostand (André). Les descriptions anciennes de la cathédrale d'Amiens. Cayeux-sur-Mer, impr. de Ollivier, 1910. In-16. 64 p., pl.

768. Royer (L.). L'Abbaye de Montmajour-lez-Arles du Xe au XVe siècle. Abbeville, Paillart, 1910. In-8°, 9 p.

769. Secker (Hans Frdr.). Die frühen Bauformen der Gotik in Schwaben, insbesondere ihr Zusammenhang m. Details aus der Strassburger Münster-Bauhütte. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911. In-8°, xii-78 p., 10 pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, t. 138.) 4 m. 50.

770. Troutbeck (Henry). The Founders of Westminster Abbey. London, Mowbray, 1911. In-16, 48 p., 1 fig.

771. Warrack (John). British Cathedrals, with 100 illustrations in half tone. London, O. Schulze, 1911. In-8°. 2 s. 6 d.

772. West (George Herbert). Gothic architecture in England and France. London, Bell, 1911. In-8°, 382 p., fig. 6 s.

Voir aussi, n°s 717-720.

Sculpture

773. Bode (Wilh.). Die italienische Plastik. 5 Aufl. Berlin, G. Reimer, 1911. In-8°, 203 p., 102 fig. (Handbücher der königl. Museen zu Berlin, t. I.) 2 m.

774. Bond (F.). Wood Carvings in English Churches. I : Misericordo. London, Frowde, 1910. In-8°, 258 p., fig.

775. Donadini (E. A.) and Carland (G.). Die Grabdenkmäler der erlauchten Wettiner Fürsten in der Kurfürstlichen Grabkapelle des Domes zu Meissen. Leipzig, Hiersemann, 1910. In-fol., 11 p., 24 pl. 100 M.

776. Friedlaender (M. J.) Deutsche und Niederländische Holzbildwerke in Berliner Privatbesitz. Leipzig, Hiersemann, 1910. In-4°, 50 pl.

777. Godbillon-Sartor (Marie). M. Sartor. La cathédrale de Reims. Nouvelles remarques sur le groupe de la Visitation. Reims, impr. de L. Michaud, 1911. Gr. in-8°, 16 p., fig.

778. Michel (André). Vierge assise avec l'Enfant (Musée du Louvre). Paris, E. Leroux, 1911. In-fol., 10 p., fig. (Fondation Eugène Piot. Extrait des *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XVIII, 2e fasc.)

779. Pinder (Wilh.). Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrh. Würzburg, C. Kabitzsch, 1911. In-8°, viii-174 p., 78 fig. 12 m.

780. Rathe (K.). Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Freifigur im Florentiner Trecento. Vienna, Stern, 1910. In-8°, v-127 p., 57 pl.

781. Redslob (E.). Das Kirchenportal. Jena, Costenoble, 1910. In-8°, 19 fig., 92 pl. (Deutsche Plastik. I.)

782. Supino (I. B.). La scultura in Bologna, nel sec. XV. Bologna, Zanichelli, 1910. In-8°, 223 p., 31 pl. 15 fr.

783. Vogelsang (Willem). Die Holzskulptur in den Niederlanden. I. Bd. Das erzbischöfl. Museum zu Utrecht. Berlin, J. Bard, 1911. In-fol., xi-40 p., 31 pl.

784. Weibel (W.). Jesuitismus und Barockskulptur. in Rom. Strassburg, Heitz, 1910. In-8°, fig. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes.) 6 M.

785. Witte (E. de). Le retable gothique d'Hemelveerdegen. (*Ann. du Cercle archéol. et histor. d'Audenarde*, 1910, n° 2, p. 79-87.)

Voir aussi n° 705.

Peinture.

786. Basquin (André). Les peintres de Marie. Essai sur l'art marial. Alost, impr. de Seyn-De Knoop, 1911. In-8°, 220 p., pl. 3 fr. 50.

787. Berliner (Rud.). Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. Gr. 139. Berlin, H. Streisand, 1911. In-8°, 50 p. 1 m. 60.

788. Boccace. Les de Jean sans Peur : Des cas des nobles hommes et femmes. Reproduction des cent cinquante miniatures du manuscrit 5193 de la Bibliothèque de l'Arsenal, par Henri Martin. Bruxelles, G. Van Oest, 1911. Pet. in-fol., 86 p., 150 pl. 30 fr.

789. Bréviaire (Le) de Philippe le Bon. Reprod. des miniatures des mss. n°s 9511 et 9026 de la Bibliothèque royale de Belgique, par J. van den Gheyn, S. J. Bruxelles, G. van Oest, 1910. In-4°, 24 p., 61 pl.

790. Breviarium (Das) Grimani. Herausg. von S. de Vries und S. Morpurgo. Einl. von G. Coggiola. Deutsche Uebers. von K. Friese. Fasc. 11-12 (and last). Leipzig, Hiersemann, 1910. In-fol., 80 pl.

791. Chants royaux et tableaux de la Confrérie du Puy Notre-Dame d'Amiens, reproduits en 1517 pour Louise de Savoie, duchesse d'Angoulême (Bibliothèque nationale, ms. français 145), publiés par Georges Durand. Amiens, impr. de Yvert et Tellier, Paris, A. Picard et fils, 1911. In-fol., xi p., 96 fac-similés. (Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.)

792. Fierens-Gevaert. Les primitifs flamands. Fascicule X : Lancelot Blondeel, Pierre Coecke, Corneille et Jean Metsys, Marinus van Reymerswaele, Jan Mandyn. Bruxelles, G. Van Oest, 1911. In-4°, 253-276 p., pl. 4 fr.

793. Filippo Lippi (Fra). Masterpieces, 1406-69. London, Gowans, 1911. In-12, pl. 1 s.

794. Heures de Milan. Troisième partie des Très Belles Heures de Notre-Dame, enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry, et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte du Hainaut et de Hollande. Vingt-huit feuillets historiés reproduits d'après les originaux de la Biblioteca Trivulziana à Milan, avec une introduction historique par Georges H[ulin] de Loo. Bruxelles, G. Van Oest, 1911. In-4°, vii-85 p., 28 pl. 100 fr.

795. Jansen (J. E.). La peinture à l'abbaye du Parc et catalogue historique et descriptif des tableaux. Anvers, J. Van Hille-De Backer, 1911. In-8°, 149 p., pl. (Extrait des *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. 3 fr. 50.

796. Killermann (Prof. D^r. Seb.). Die Miniaturen im Gebetbuche Albrechts V. v. Bayern (1574). Ein Beitrag zur Geschichte der Insekten- u. Pflanzenkunde. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911. In-8°, xi-90 p., 29 pl. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 140.)

797. Lafenestre (Georges). Saint François d'Assise et Savonarole, inspirateurs de l'art italien. Paris, Hachette, 1911. In-16, 301 p.

798. Macfall (Haldane). A History of painting. vol. 3. Later Italians and genius of Spain. Vol. 4. The Renaissance in the North and the Flemish genius. London, Jack, 1911. In-4°, 270-266 p. 7 s. 6 d. chaque.

799. Matthias Grünewald's Isenheimer Altar zu Colmar. In farb. Reproduktionen nach den Originalen. Leipzig, E. A. Seemann, 1911. In-4°, 8 p., pl. 3 m.

800. Mély (F. de). Signatures de primitifs. La tradition du IXe au XIVe siècle. Paris, E. Leroux, 1911. In-8°, 32 p., fig. (Extrait de la *Revue archéologique*, 1911, tome Ier.)

801. Mély (F. de). Signatures de primitifs. Pierre Vischer ou Weitt Stoss. Paris, E. Leroux, 1911. In-8°, 2 p. (Extrait de la *Revue archéologique*, 1911, tome Ier.)

802. Niederländische Meister in dem Rijksmuseum zu Amsterdam. Reproduktionen in Orig.-Farben... mit beschr. Text von W. Steenhoff. Uebers. von M. D. Henkel. I. Serie : Alte Meister. Amsterdam-Koog-Zaandijk, Bokker Jz., 1910. In-4°.

803. Osmaston (F. P. B.). Paradise of Tintoretto. An Essay. London, Pear Tree Press., 1910. In-4°, 88 p., fig.

804. Posse (H.). Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. 1. Abt. : Die roman. Länder, Byzanz, Italien, Spanien, Frankreich. Berlin, Bard, 1910. In-4°, xviii-273 p., 534 fig.

805. Sanpere y Miguel (S.). La pintura Migeval catalana. Barcelona, tip. « L'Avenc. », 1910. 2 vol. in-4°, 2 pl., fig.

806. Strunk (Fr. Innocenz M.). Beato Angelico. München, Gesellschaft für christ. Kunst, 1910. In-8°, 44 p., 65 fig. (Die Kunst dem Volke.)

Arts graphiques.

807. Albert (Pet. P.) Der Meister E. S., sein Name, seine Heimat u. sein Ende. Funde u. Vermulgn. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1911. In-8°, xii-112 p., 20 fig. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, t. 137.) 8 m.

808. Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. 8. Lfg. Frankfurt a/M., Städelsches Kunstinstitut, 1911. 16 m.

809. Holbein's Initial-Buchstaben m. dem Todtentanz. Manul-Neudr. der Ausg. vom J. 1849 m.

e. Vorwort v. Prof. Dr. O. A. Ellissen. Leipzig, Dieterich, 1911. In 8°, VIII 132 p., fig., 2 pl. 2 m.

Arts industriels.

810. Bibliothèque de Bayeux. Tapisserie de la reine Mathilde. (Text in French and English.) Bayeux, Deslandes, 1910. In-4°, 29 pl.

811. Broeckaert (Jan). Het altaar der H. Barbara en van O. L. Vrouw der Zeven Weeën in de O.-L.-Vrouwkerk van Dendermonde. (*Ann. van den oudheidkundige Kring der stad en des voormaligen lands van Dendermonde*, 1910, n° 2, p. 103-111.)

812. Curatolo (T.). La Ceramica nella storia, nell' arte, e nell' industria. Milan, Vallardi, 1910. In-16, 128 p., fig. (Biblioteca popolare di coltura.)

813. Ecalle (P.-F.). Les Cloches de la cathédrale de Troyes. Troyes, impr. de G. Frémont, 1904. In 8°, 22 p.

814. Ferrant (J.). L'église d'Harlebeke : ameublement de l'église, 1774-1784. (*B. du Cercle historique et archéol. de Courtrai*, 1910, p. 133-174.)

815. Karcher (Rich.). Das deutsche Goldschmiedehandwerk bis im 15. Jahrh. Leipzig, E. A. Seemann, 1911. Gr. in-8°, 100 p. (Beiträge zur Kunstgeschichte, t. 37.) 4 m.

816. Loisne (Cte de). Inventaires du trésor de Saint-Vaast d'Arras, de 1493 et 1544. Paris, Impr. nationale, 1911. In-8°, 19 p. (Extrait du *Bulletin archéologique*, 1910.)

817. Misset (Chanoine E.). Lampadius, Lampadia, Lampas, ou Saint Louis et sa famille autour de Saint Memmie dans un vitrail de la cathédrale de Châlons (en 1258), lettre à M. le chanoine Lucot. Paris, A. Picard et fils, 1911. In-8°, 33 p., planche.

818. Nève. Le maître-autel et son décor. (*Vie diocésaine*, 1910, n° 7, p. 298-307.)

819. Riomet (L.-B.). Les cloches du Canton d'Oulchy-le-Château. Meulan, Réty, 1910. In-8°, 111 p.

820. Rosenberg (More). Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Frankfurt, Keller, 1910. In-fol., 136 p., fig.

821. Stabb (John). Some old Devon churches : their roods, screens, pulpits, fonts, etc. Vol. 2. London, Simpkin, 1911. In-8°, 194 p., 162 pl. 7 s. 6 d.

822. Van den Gheyn. L'ameublement du chœur de Saint-Bavon à Gand. (*B. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de Gand*, 1910, n° 9, p. 428-450.)

— *Voir aussi* n° 763.

Iconographie.

823. Christus am Kreuz. Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Messbücher des 15. Jahrhunderts. Herausg. von P. Heitz. Mit. Einl. von W. L. Schreiber. Strassburg, Heitz, 1911. In-4°, 26 p., 51 pl.

824. Goldsmith (Eliz. E.). Sacred symbols in art. New-York, Putnam, 1911. In-16, 26-283 p., 53 fig. 1 d. 75.

825. Haendcke (B.). Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst seit 19 Jahrhunderten. Strassburg, Heitz, 1910. In-8°, 296 p.

826. Jeremias (Alfred). The Old Testament in the light of the ancient East : manual of Biblical archæology. London, Williams, 1911. 2 vols. in-8°. 25 s.

— *Voir aussi* n°s 786, 797, 817.

Le Propriétaire Gérant : André Ramet.

PORTRAITS BYZANTINS

Les Byzantins ont continué la tradition hellénistique du portrait. On sait avec quel accent de vérité, à Ravenne, à Parenzo, ils ont rendu les traits des personnages vivants. Leur iconographie est pénétrée de réalisme [1]. Mais on peut se demander si, entre leurs mains, la souple technique d'Alexandrie ne se trouve point altérée. Un livre récent répond à cette question : en effet M. de Grüneisen vient de montrer comment peu à peu, dans l'Égypte chrétienne, « le trait se substitue au modelé, le dessin au coloris », le type ou le canon au caractère individuel. Pendant le moyen âge, ajoute-t-il, « on applique de plus en plus les formules de simplification fournies par l'art industriel de l'Orient et surtout de l'Égypte ». Les mosaïstes du XIIe siècle réduisent le portrait aux « traits sommaires et génériques ». A Palerme, « la figure du roi Roger est façonnée d'après celle de la Vierge ; la figure de l'amiral Georges d'Antioche copie celle du Sauveur ». L'auteur conclut : « Au moment où nous abandonnons notre histoire, l'art chrétien en est réduit à cette extrême indigence ; une rénovation se prépare et s'annonce, mais il faudra attendre encore plusieurs siècles avant de trouver un véritable portraitiste [2] ».

1. Millet, *Art byzantin*, dans A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 178. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 63.
2. W. de Grüneisen, *Le Portrait, origines, éléments grecs et influences orientales*. Rome, 1911, p. 97-99.

A qui connaît les ressources de l'art byzantin, et la force de la tradition hellénistique à Constantinople, cette conclusion paraîtra peut-être un peu sévère. Le sujet est riche et demanderait une longue étude. On nous permettra, en attendant, quelques observations.

Que le portrait ait tenu une grande place dans la vie des Byzantins, nul n'en peut douter : près du foyer, dans les lieux publics, autour de l'autel, partout l'image attirait leurs regards et touchait leur sensibilité. Au VIIIe siècle, Damascène écrivait : « Beaucoup dans leurs maisons ont peint des images d'hommes, les parents celles de leurs enfants ou les enfants celles de leurs parents, par affection mutuelle et pour ne pas les oublier. En sorte qu'ils les embrassent (ἀσπάζονται), non comme des dieux, mais par affection. Il faut ainsi raisonner à propos des icônes saintes. Elles ont été peintes dans les livres et les églises pour conserver parmi nous le souvenir des originaux et entretenir notre affection [1] ».

Au cours des siècles les portraits de famille furent toujours vénérés avec la même piété que les images saintes. On les plaçait de préférence sur les tombeaux ; on venait revoir les traits aimés et pleurer devant eux. Pleurer les morts avec éclat était un vieil usage que l'éco-

1. Damascène, *Adversus Constantinum Caballinum*, 2. Migne, *Patrologie grecque*, t. XCV, col. 313.

nographie religieuse a consacré par cette composition pathétique, où Madeleine arrache ses beaux cheveux épars auprès du Christ étendu. Les écrivains byzantins y font souvent allusion[1]. Ainsi Nicéphore Choumnos prévoyait l'heure où la lourde pierre le couvrirait, où sa fille viendrait, poussée par l'affection, l'appeler d'une voix charmante[2]. Or l'image du défunt inspirait et nourrissait l'éloquence du thrène funéraire : « Je n'approuve pas, dit Philes, ces pères qui regardent les tombeaux et les portraits, et ignorent les espérances futures, appellent avec douleur leurs chers morts qu'ils ne verront plus sortir des tombeaux[3] ». La vue des traits aimés adoucissait la cruauté du deuil : « Et moi je ris et je pleure en voyant le portrait de ce Pachatour, qui était charmant de jeunesse, rose délicate, odorante et d'un beau teint[4] ». Sous la plume de Philes, un père éploré exprime la profondeur de sa souffrance par ces paroles significatives : « La peinture ne dissipe pas mes douleurs, elle est la suprême consolation de ceux que le deuil a frappés[5] ».

Les siècles passent sur le sol de Grèce, les formes changent, les sentiments demeurent. Aujourd'hui encore les murs blancs du « salon » hospitalier sont parsemés de photographies. Les plus pauvres en désirent. Tout archéologue en voyage voit se dresser devant son objectif des silhouettes rigides et hiératiques pareilles aux saints des icones. Le papier albuminé inspire le même respect qu'autrefois l'encaustique ou la détrempe et reçoit les mêmes baisers.

Il fallait bien qu'un tel portrait fût ressemblant. Le modèle posait. Deux anecdotes vont nous montrer la sincérité scrupuleuse des portraitistes. Hedwige, fille de Henri Ier de Saxe, qui prit le pouvoir en 912, était fiancée au prince Constantin : « un peintre eunuque peignait le portrait de la jeune fille le plus ressemblant possible, afin de l'envoyer à son maître : il l'examinait avec grande attention ; mais elle, qui détestait ce mariage, faisait la grimace » et le mariage fut rompu[1]. Un peu plus tard, vers 998, comme Nicon le Métanoïte[2] venait de mourir, un grand seigneur voulait avoir son portrait. Il eut beau décrire le défunt en détail, le peintre ne pouvait aboutir. Il fallut que le saint lui apparût pour le tirer d'embarras. Il est clair que de vrais portraitistes ont dessiné ces figures d'ascètes aussi personnelles que Luc le Gournikiote parmi les mosaïques du Catholicon de Saint-Luc[3]. Ces images de contemporains contrastent avec les types iconographiques que l'on a dessinés sur les autres parois de l'église, d'après les recettes et les poncifs auxquels M. de Grunelsen fait allusion.

L'art du portrait était pratiqué dans les sphères les plus modestes. Au XIVe siècle, en Crète, il a laissé des souvenirs dans les moindres églises de village. M. Gerola, dans son beau livre sur les monuments vénitiens de l'Ile de Crète, a reproduit en couleur les plus intéressants. Il a bien voulu me permettre de publier une de ses photographies directes : le papas Georges Cladas « endormi » le 22 février 1383 *(fig. 1)*. Ce personnage est bien de face, d'après l'antique formule alexandrine, qui est demeurée la règle des peintres crétois. Le modelé enveloppé, adouci par l'usure, évoque bien devant nous la figure amaigrie, le regard aigu d'un prêtre affiné par la méditation et par l'ascèse.

***

1. *Michaelis Acominati monodia in patrem*. Migne *Patrol. graeca*, t. 140, col. 1253 D.
2. Migne *Patrol. graeca*, t. 140, col. 1485 C.
3. Manuel Philes, éd. Miller, t. I, p. 394, Cod. Flor. CCXIII, vers 120. On sait que Philes écrivait au XIVe s.
4. *Op. l.*, t. II, p. 17, Cod. Paris., IX, v. 10.
5. *Op. l.*, t. I, p. 394, Cod. Flor. CCXIII, vers 495.

1. Pertz, *Scriptores*, t. II, p. 122-123, cité par Müntz, *Revue de l'Art chrétien*, 1893, p. 185.
2. *Vita S. Nicomis Metanoïtae monachi* (traduction latine de J. Sirmond) dans Martène-Durand, *Veterum Scriptorum amplissima Collectio*, t. VI, Paris, 1729, p. 869.
3. Millet, *Hautes-Études*, t. 1289 (d'où Diehl, *Monuments Piot*, t. III, pl. 252), et Schlumberger, *Épopée byzantine*, t. II, p. 553.

Ces quelques remarques nous feront mieux comprendre le portrait de Théodore Ier Paléologue, que M. J. Rousin a tort habilement copié parmi les fresques du Brontochion à Mistra (*Planche*).

Qu'on nous permette d'abord quelques éclaircissements historiques.

Notre gravure (*fig. 2*) montre sous une même arcade Théodore figuré deux fois [1]. A gauche le temps n'a respecté que le *skiadion*[2], coiffure commune à tous les hauts dignitaires, mais où l'éclat des perles marque l'éminente dignité du despote; à droite le *koukoulion* et la *mandya* enveloppent encore la large tête et le dos voûté du prince vieilli. Dans le haut, le Christ bénit des deux mains.

L'inscription nomme simplement « le frère de l'empereur en religion Théodore[1] ». Or deux Théodores, l'un frère de Manuel Paléologue, l'autre frère de Jean VIII, gouvernèrent Mistra tour à tour. Aucun autre document ne rattache l'un d'eux au Brontochion. Lequel des deux a-t-il pu s'y faire peindre?

Fig. 2. — [illegible] Mistra, [illegible] 1407.
Fresque byzantine de Margarites. Monastère [illegible]

Théodore Ier ne quitta jamais Mistra. Il mourut en 1407 pendant une campagne contre les Latins. Aucun texte ne rapporte qu'il ait pris l'habit monastique. Théodore II, tout jeune encore, s'étant brouillé avec sa femme, fit mine d'entrer au couvent. Mais on les réconcilia. Puis il abandonna le Péloponnèse à son frère Constantin et mourut ailleurs. Le despote âgé enterré au Brontochion ne peut être que son oncle Théodore Ier.

Mais pourquoi Théodore Ier porte-t-il la *mandya*? S'il la revêtit autrement qu'en image, ce fut à l'article de la mort. Ainsi fit par exemple le jeune Théodore Camateros, en se sentant mourir : « Ayant pris l'habit des moines, dit-il dans son épitaphe, je voulais accepter leurs règles et participer à leur sépulture commune : mais l'amour de mes parents m'honore d'un tombeau et me représente par la peinture d'une icône. » C'était la une for-

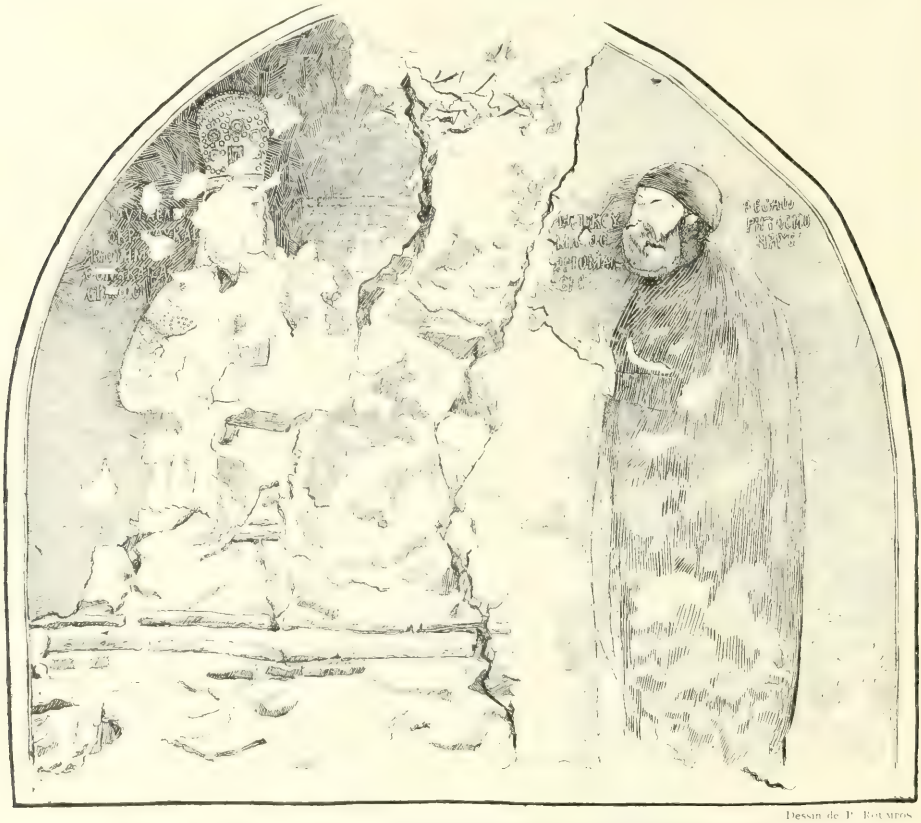
1. Comparez avec le croquis d'ensemble : Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 96 [illegible] et la reproduction phototypique, pl. 152 [illegible].

2. Cf. Du Cange, s. v. Σκιάδιον. Comparez Codinus, *De Officiis*, 3 (Bonn, p. 14 et 15).

1. Pétrides, *Βυζ. Χρονικά*, [illegible] p. 194 [illegible].

malité si banale que le biographe de Théodore Paléologue a négligé de la rappeler.

Peut-être même cette formalité ne fut pas remplie. Le double portrait était fort commun. A Mistra même, une grande dame suivit et eu moine. « Autrefois ce grand Mélias comptait au nombre des patrices, des vestis, des juges de l'Hippodrome. C'est ainsi que le peintre le figure ici, montrant à tous les dons du Dieu-Verbe. Et tout cela, la mort l'efface.



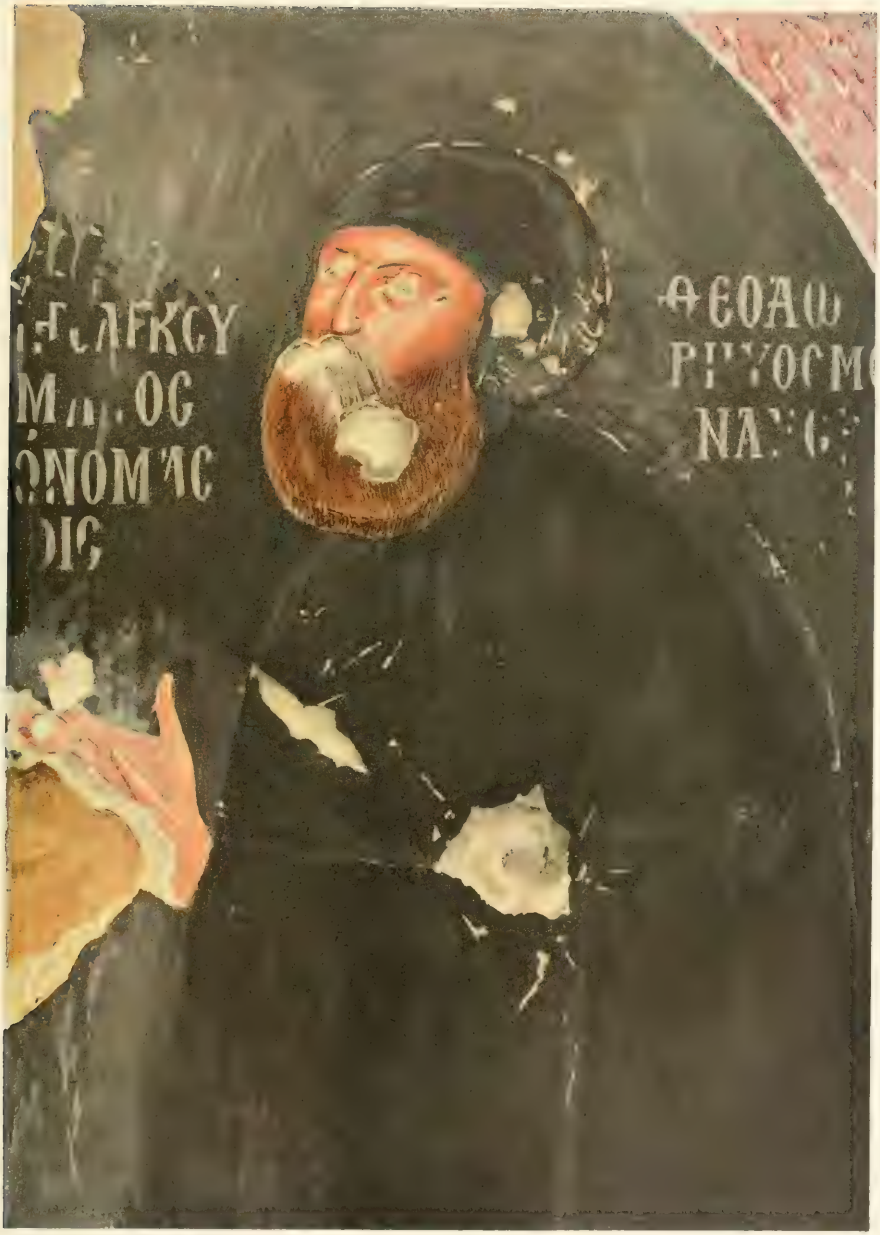
Dessin de P. Roumpos.

Fig. 2. — Théodore Ier Paléologue, despote et moine. Fresque du Brontochion, à Mistra.

l'exemple du despote [1]. Trois siècles plus tôt, une autre épitaphe rédigée par Christophore de Mitylène nous fait pénétrer dans l'intime sentiment qui inspirait une telle image. Le patrice Mélias avait élevé lui-même son tombeau de son vivant. Il s'était fait peindre en civil

1. Millet, *Monuments byz. de Mistra*, pl. 107.

Mais ce qui ne meurt point, c'est l'amour cher à Dieu que Mélias nourrissait de son vivant. Car ce vieillard trois fois heureux, désirant porter le costume et mener la vie des moines, se fait représenter ici une seconde fois avant de mourir, vêtu de noir et les cheveux rasés. Le désir très pieux qu'il avait autrefois, il le



THEODORE Ier PALÉOLOGUE, DESPOTE DE MISTRA

Aquarelle de M. J. RONSIN

Revue Archéologique

montre aujourd'hui fort bien par la peinture [1] ». L'épitaphe, composée après la mort, ne dit point que le défunt se soit réellement fait moine : il en avait le désir ; de son vivant il a manifesté ce désir en commandant son portrait funéraire. Il est donc possible que Théodore Paléologue se soit aussi borné à cette manifestation toute platonique d'humilité chrétienne.

Ce texte dissipera nos derniers doutes. C'est bien Théodore Ier que nous avons sous les yeux. Ce beau portrait fut donc peint vers 1407.

Qu'il soit ressemblant, nul n'en doutera. Et ce n'est point une ressemblance superficielle. L'image laisse deviner les qualités délicates que l'empereur Manuel Paléologue [2], en prononçant l'oraison funèbre de son frère, se plut à louer : aménité, distinction, intelligence et charme. Au début de son gouvernement un panégyrique officiel insistait sur sa simplicité et « sa bonté que l'on sent tout de suite », ses sentiments pacifiques, bienveillants et doux [3]. L'adversité, autant que l'âge, put alourdir le brillant despote, le courber vers la terre : le peintre a respecté l'œuvre du temps : mais il a su rendre avec bonheur sa finesse, son expression de bonté.

Notre planche montre assez bien la technique, ce modelé très léger, formé de fines hachures sur un fond presque uniforme, un peu monté en couleur. Si l'on y relève quelque sécheresse, il faut l'imputer au procédé de reproduction. Tous les soins de M. Bouché n'ont pu qu'atténuer ce léger défaut. L'aquarelle, comme l'original, est d'une parfaite harmonie.

Or cette technique est caractéristique. Elle contraste avec celle des fresques voisines, avec ce modelé tourmenté, ces profondes ombres vertes, ces taches grasses de vive lumière qui détachent les plans [1]. C'est que le Portrait et l'Iconographie religieuse constituent deux genres différents. Les portraitistes couvraient moins de surface et produisaient des œuvres plus fines. Dans les fresques, ils transposaient les procédés de la peinture de chevalet. Une de ces peintures subsiste au Méga-Spiléon. Elle mesure un peu moins d'un mètre. Elle figure un jeune Paléologue, mort avant l'âge. Il est de face : la Vierge tend les bras vers lui, à peu près comme vers l'empereur Manuel ou le moine Pachôme, à Mistra [2]. Jésus bénit. Ici les deux techniques s'opposent sur la même planche : la Vierge est modelée avec des pénombres vertes, qui produisent un relief accentué ; le défunt, un enfant, avec une pénombre très légère, très peu étendue, presque imperceptible sur un fond jaune très pâle, si bien que les traits légers et purs semblent tracés sur une teinte plate *(fig. 3)*. La pâleur du visage fait ressortir les beaux tons chauds de la chevelure rouge, la pourpre de la chlamyde impériale ornée de cercles qui enferment tour à tour l'aigle à deux têtes ou deux dragons affrontés *(fig. 4)*, enfin les rameaux verts déployés sur le *tablion*. Cette extrême simplicité de l'effet rappellera à plus d'un nos portraits français du XVe siècle.

Nous pourrions décrire ou reproduire d'autres images non moins caractéristiques. On en trouvera dans notre album de Mistra [3] et ailleurs [4]. Les portraits des princes serbes que nous publierons prochainement ici, démontreront avec autant de clarté l'habileté des portraitistes byzantins. Nous nous bornerons pour le moment à ces deux exemples.

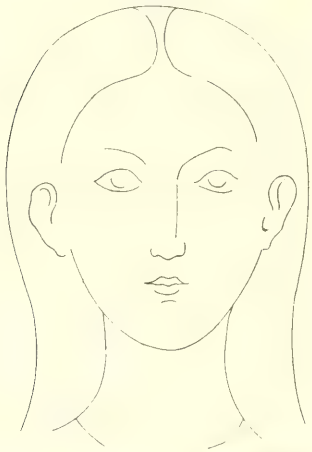
***

Ces procédés répondent à une conception esthétique qui tout d'abord étonnera sous la plume d'un byzantin. « Sans or pur, dit a

1. Édition Kurtz, n° 15, p. 9 (Rocchi, p. 29, incomplet).
2. Migne, *Patrol. graeca*, t. 156, p. 192-193.
3. Millet, *Inscriptions byz. de Mistra*, n° 1 (Bull. de Corresp. hellénique, t. 23, 1899, p. 150).

1. Cf. Millet, *Monuments byz. de Mistra*, pl. 95.
2. *Op. l.*, pl. 91$_{3}$, 91$_{4}$.
3. *Op. l.*, pl. 90$_{1}$, 91$_{3,4}$, 99$_{1}$, 107$_{8}$, 111$_{3}$, 152$_{1,3}$.
4. Jean Cantacuzène : Diehl, *Manuel*, p. 791.

peu près Philès, sans pierre précieuse avec des couleurs communes, sans relief, le peintre donne du souffle aux figures comme à des êtres vivants[1]. » Ainsi Byzance, affinée par l'humanisme, attache moins de prix au luxe de la matière qu'au talent de l'artiste. Elle se détache de « l'art industriel de l'Orient », elle fait revivre la tradition hellénique. Entre tous les arts, elle préfère la peinture, qui produit le plus d'effet avec les procédés les plus simples, « supérieure à la plastique, plus industrieuse,... plus belle à la vue, plus souple pour rendre le mouvement, plus énergique pour traduire la parole, plus claire pour exprimer la passion[2] ». Comment de si fins analystes se seraient-ils contentés « des formules de simplification » signalées par M. de Grüneisen ? Ils savaient voir le visage humain, ils en sentaient la beauté. Choumnos écrit dans son testament, en s'adressant à sa fille : « Comment supporterai-je, lorsque mes yeux seront fermés, de ne plus contempler la beauté, la fleur de ton visage, la splendeur de ta forme[1] ? » Quand, sous la plume de Philès, un empereur pleure ainsi son fils mort : « il était plus blanc que le lait ; ses cheveux d'or semblables à la lumière étincelaient comme des rayons de soleil », et qu'il loue « la grâce que la nature avait peinte dans ses sourcils, la douceur de ses yeux, l'expression parlante de son silence, l'harmonie robuste de ses membres[2] », ne voyons-nous pas renaître ce Jean Paléologue, si pâle sous ses cheveux étincelants, dans le tableau du Méga Spiléon ? Ailleurs, le compliment que le poète lui-même adresse « au neveu de Paléologue » détaille avec délices les beautés de l'adolescent : « les grâces du nez et des joues que la nature a teints de la couleur des roses, l'éclat des poils d'or qui poussent sur un doux visage plein de jeunesse, la chevelure florissante habilement arrangée comme sous des tresses[3], la belle nuque puissante, le muscle épais du cou, lié aux vertèbres, la large poitrine, les beaux bras, les pieds ailés[4]. » Philès analyse le teint de Cantacuzène comme ferait un critique d'art : « As-tu vu sur un buisson du printemps la rose délicate et le lys fleuri ? Regarde-les ici. Le rouge s'est mêlé au blanc, le blanc a reçu assez de chaleur, et quelle couleur d'une indicible douceur est répandue auprès de ces deux tons[5]. »



Dessin de S. Mollet

Fig. 3. — JEAN PALÉOLOGUE
d'après un tableau du Méga-Spiléon

Ces observations paraîtront naturelles sous la plume d'un humaniste, nourri de Philostrate : elles expriment bien pourtant l'intime sentiment de ses contemporains. Les Byzantins du XIVe siècle étaient pénétrés d'hellénisme. Tous auraient compris cette jolie parole du jeune artiste grec, qui, travaillant avec nous à Mistra, a dessiné le portrait funéraire de Théodore Paléologue. « Nous autres grecs, nous nous sentons obligés envers la beauté. »

Il est clair que de tels hommes devaient

1. Édition Miller, t. II, p. 162.
2. *Op. l.*, t. I, p. 394, vers 475.

1. Migne, *Patrol. graeca*, t. 140, col. 1485 C.
2. Édition Miller, t. I, p. 394, vers 355.
3. *Op. l.*, t. I, p. 39, vers 5 et suiv.
4. *Op. l.*, t. I, p. 106, vers 105.
5. *Op. l.*, t. I, p. 150, vers 162.

exiger beaucoup des portraitistes ; et, puisque déjà nous avons relevé quelque analogie entre les portraits byzantins et nos portraits français du XIVe et du XVe siècle, on nous permettra, après avoir cité Manuel Philès, de rappeler « les Regrets de la belle Heaulmière », où François Villon sut détailler avec non moins de complaisance les charmes du corps féminin :

> Corps feminin qui tant est tendre
> Polly, souef, si precieulx [1].

Gabriel MILLET.

1. Edition Pierre Jannet, p. 33 (Grand Testament composé en 1461, n° XII). — Les « Regrets », p. 39.

Fig. 3. — DÉTAIL DU PORTRAIT DE JEAN PALÉOLOGUE.

LES TISSUS ANCIENS DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE SENS [1]

SOIERIES BYZANTINES

XIIe SIECLE

42. — (N° 33) Deuxième SUAIRE DE SAINT POTENTIEN. H. 1m,39 ; L. 1m,04. Dessin rouge et bleu sur fond violet pourpre.

Dans des médaillons circulaires (H. 0m,29 ; L. 0m,26) dont la bordure reproduit une inscription orientale défigurée, deux griffons adossés, séparés par l'autel du feu ou pyrée, sont surmontés de deux oiseaux affrontés et contournés. Dans les intervalles, un hom cantonné de quatre oiseaux.

Ce tissu provient de la châsse de saint Potentien, second évêque de Sens. Un autre morceau, absolument identique mais beaucoup plus usé, a été retiré du reliquaire contenant la tête de saint Loup. On en peut conclure que cette étoffe (la coupe arrondie des bords fait supposer qu'elle servit originairement à faire une chasuble) fut partagée à l'occasion d'une translation simultanée, ou du moins de translations très rapprochées, des deux Saints. En 1218, l'archevêque Pierre de Corbeil fit une ostension solennelle du corps de saint Potentien à l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, pour confondre les allégations des religieuses de Jouarre, qui prétendaient le posséder. Peut-être avait-il procédé, quelques années plus tôt, à la reconnaissance des reliques de saint Loup à la suite de la bulle donnée, en 1210, par le pape Innocent III pour en attester l'authenticité.

Par sa décoration, par le mouvement des animaux et la pseudo-inscription de sa bordure, ce tissu dénote un type primitif sassanide, reproduit au XIIe siècle par un atelier byzantin.

43. — (N° 34). SUAIRE DE SAINT FLAVIT (H. 0m,43 ; L. 0m,74). Tissu léger à dessin bleu turquoise et jaune sur fond violet.

Zones superposées répétant des oiseaux, corbeaux ou aigles déformés, groupés deux à deux et séparés par un hom dont les rameaux tracent un encadrement hexagonal.

Saint Flavit, religieux, vivait au temps de l'archevêque saint Loup (commencement du VIIe siècle). Ses reliques furent partagées entre l'abbaye de Sainte-Colombe de Sens et le prieuré de Villemaur (Aube). La châsse de l'abbaye dont les ciselures d'argent représentaient la vie et les miracles du Saint, datait de 1218. C'est à cette date probablement que le présent tissu, qu'on peut attribuer au XIIe sinon au XIe siècle, fut employé à envelopper les reliques.

44. — (N° 35). Fragments du SUAIRE DE SAINT SAVINIEN. Tissu presque consumé, orné d'un semis de pois jaune d'or sur fond vermeil.

Des débris encore adhérents du suaire de saint Potentien, avec lequel il fut conservé

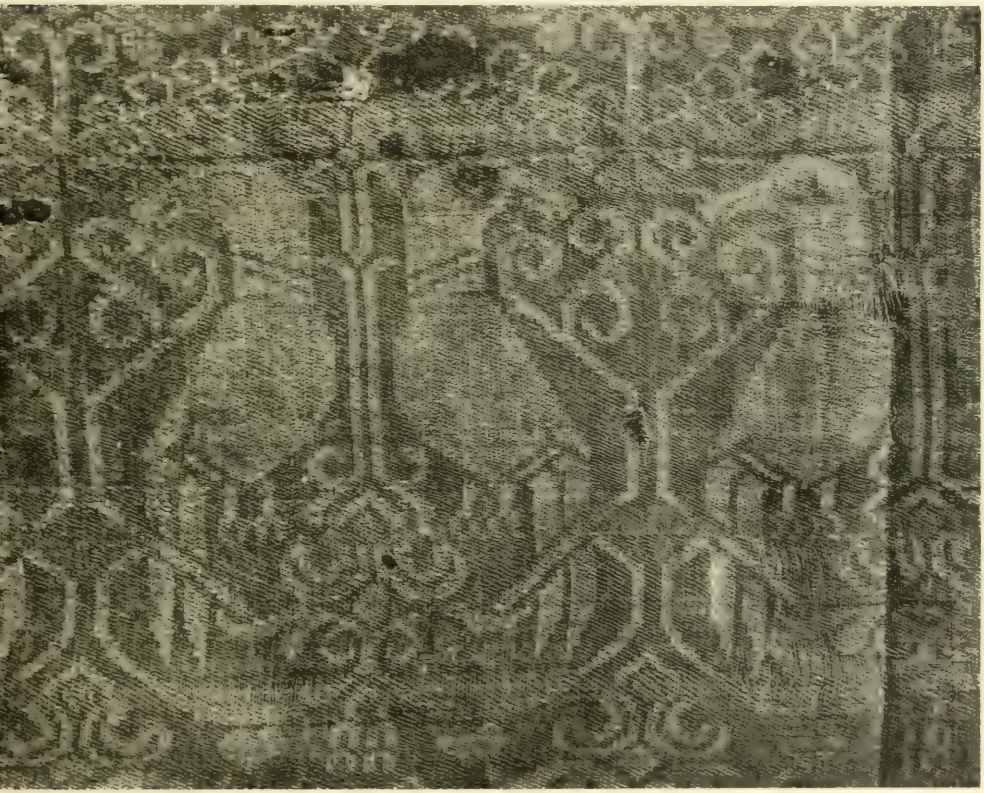
[1] 3e et dernier article. Voir l. *Revue*, 1911, pp. 261 et 370.

N° 12. — FRAGMENT DU DEUXIÈME SIÈCLE DE L'ÈRE CHRÉTIENNE.

de longs siècles [1], en certifient l'identification. Ce tissu remonte probablement à la translation faite par l'abbé Geoffroy de Montigny (1240-1280).

45. — (N° 39 GA) Fragment 0m,16 × 0m,13. Dessin sur vert et brun sur fond jaune. Médaillons incomplets cerclés de gros pois entre deux filets et meubles de deux aigles stylisés au vol abaissé.

46. — (N° 42). Fragment 0m,18 × 0m,16. Dessin jaune verdâtre sur fond rouge. Caissons losangés (0m,12 × 0m,09), à bordures semées de billettes et relevées de rosaces aux intersections, meubles alternativement d'une étoile à huit pointes ou de deux coqs séparés par un hou. A rapprocher du tissu du musée des Arts décoratifs de Bruxelles (*Catal. Errera*, 1389), décoré de perroquets et de lions et attribué au XII siècle.



N° 43. — XIIe siècle. — Arts décoratifs.

[1] Un reliquaire de cuivre doré où sont les saints suaires de Saint Savinien et de Saint Potentien, l'un noué sur le violet et l'autre sur le rouge, autour du caisson où ils sont cachés et gravés en vieilles lettres ces deux vers :

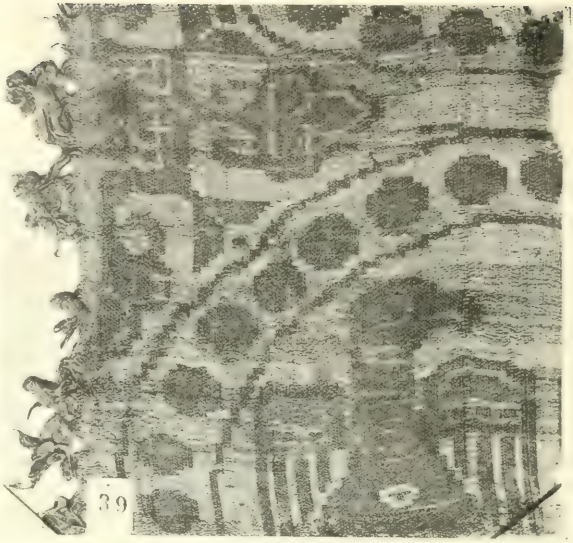
Hæc dum pontificum sudaria continet ciste
Qui Senonas sacro lustraverat dogmate prima.

(Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Pierre le Vif de 1660 publié dans le *Bulletin de la Société archéologique de Sens*. Tome XI.)

TISSUS SARRASINOIS ET SICILIENS

XIIIe SIÈCLE

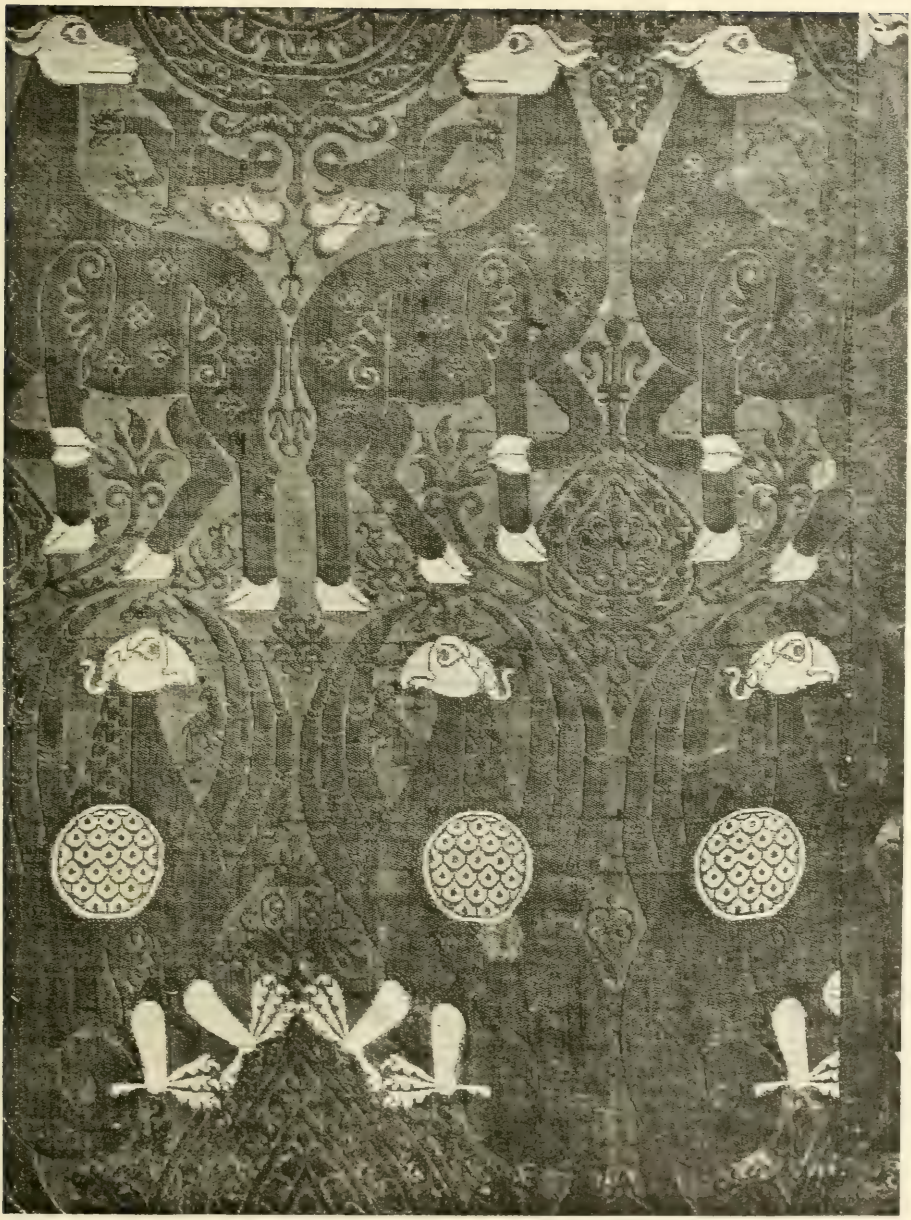
47. — N° 36. Panneau de soie légère (H. 1,86, L. 0,68) fait de plusieurs pièces recousues. Le dessin damassé et de couleur vermeille comme le fond, représente en zones alternées des gazelles couronnées, sur le dos desquelles s'abat un cocatrix, et des oiseaux fantastiques à queue de serpent et dont les ailes sont figurées par des piques, rappelant les pattes des crustacés. Ces animaux sont alternativement affrontés et adossés. Dans les intervalles s'épanouissent de larges fleurons rappelant les palmettes indiennes et surmontés d'une élégante fleur de lis. Les têtes, les pattes et le cartouche décorant l'épaule des oiseaux se détachent en couleur jaune clair.



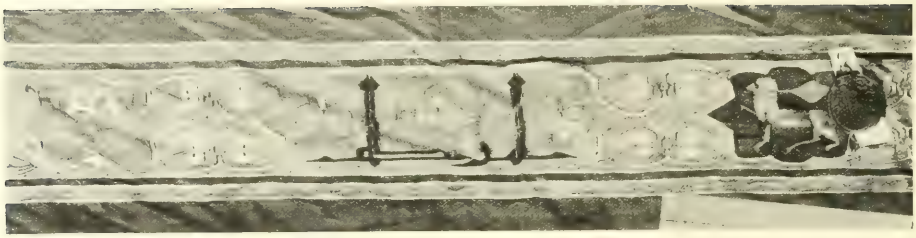
N° 36. — MOUTON ARTÉSIEN AVEC ORNEMENTATION SARRASINE

N° 40. — CHASUBLE ARTÉSIENNE EN LAME, DANS DES CAISSONS LOSANGES

On connaît de nombreux spécimens identiques ou similaires : Au musée de Cluny, les chausses épiscopales (vert et or) du cardinal Arnaud de la Vie, † 1333; au musée des Arts décoratifs de Bruxelles, deux fragments (N° 31) (jaune et or sur fond vert) à l'Opéra du dôme de Sienne, la chasuble de saint Bernardin (1415 - 1450) (blanc damassé à rehauts d'or); au dôme d'Osnabruck : au musée des tissus de Lyon, deux fragments : n° 21.990, antilopes et aigles (vert à rehauts d'or) ; n° 227, perroquet et givres (fond vert); au musée de South Kensington à Londres, n° 1274-64, perroquets et antilopes (fond



N° [illegible] SILK CROSS WITH FLORAL & FANTASTIC FORMS



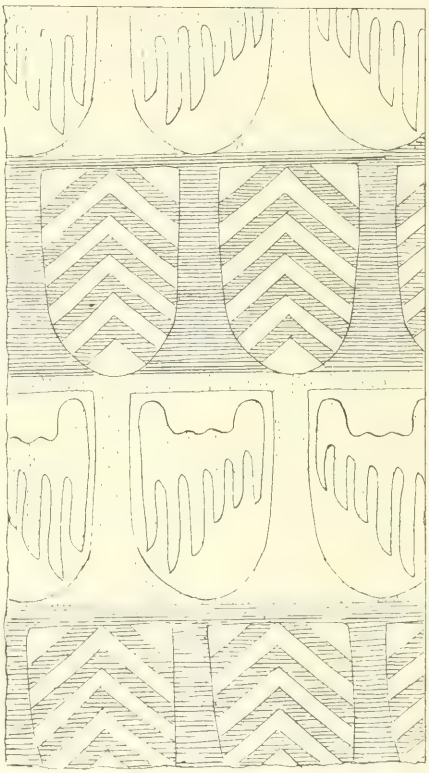
N° 50. — GALON DU 2e SUAIRE DE SAINTE COLOMBE

blanc damassé à rehauts d'or) ; à l'église de Brignolles (Var), la mitre de saint Louis, évêque (blanc et or) ; au musée artistique et industriel de Rome ; à Aix-la-Chapelle, paons et griffons, reproduit par Cahier et Martin, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. II.

On s'accorde à reconnaître dans ces tissus des répliques italiennes du XIIIe ou du XIVe siècle d'un modèle oriental.

48. — (N° 44 G). Fragment (0m,22 0m,11). Tissu léger à dessin jaune sur fond vert, figurant des palmettes et des caissons géométriques de décor sarrasinois.

49. — (N° 37). SUAIRE DE SAINTE THÉODECHILDE, fondatrice de l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens (VIe siècle). (H. 0m,90. L. 0m,78). Tissu sarrasinois à rayures polychromes, déposé dans la chasse de la Sainte, probablement lors de la translation faite, en 1270, par l'abbé Geoffroy de Montigny.



N° 51. — SUAIRE DE SAINTE TECHLE

50. — (N° 38). DEUXIÈME SUAIRE DE SAINTE COLOMBE (H. 1m,15 : L. 0m,83). Samit de couleur vermeille broché d'un galon d'or relevé de soie polychrome (larg. 0m,05), tissé dans l'étoffe. L'ornementation de ce galon est faite de courses de rinceaux et d'entrelacs dessinant des quadrilobes ou des losanges cantonnés de larges feuilles. Un *Agnus Dei* se détache en or, sur le fond rouge du médaillon du milieu. Dans les deux autres, deux colombes accostent une croix fleuronnée. Entre les médaillons des caractères arabes répètent l'inscription sacrée : EL BARAKA : *bénédiction*. Le rapprochement d'emblèmes chrétiens et d'inscriptions arabes accuse la provenance sicilienne de cette belle pièce.

51. — N° 49. Suaire de saint Lieffri. H. 0m,55; L. 0m,45. Décor de bandes superposées larges de 0,055, alternativement bleu foncé et jaune. Sur les bandes bleues sont répétés des écussons à la pointe arrondie, d'or chargé de cinq chevrons d'azur ; sur les bandes jaunes des écussons de même forme, meublés d'un vol s'enlevant en jaune clair sur fond chamois. (XIIIe siècle).

Dans son ouvrage intitulé : *Notices sur quelques tissus antiques*, M. Blanchet a reproduit une étoffe de technique absolument identique. On y voit des écussons de même type que ceux du Suaire de sainte Licière. Ils sont rangés par zones alternées, les unes présentant des écussons bleu foncé sur fond jaune citron, les autres des écussons couleur chamois sur fond jaune paille. Ces écussons représentent uniformément un écartelé aux armes de Léon et de Castille, qui en indique l'origine espagnole. Les intervalles des écussons sont meublés d'une fleur de lis.

N° 49. — Suaire de la Sainte Chasse de Sens.

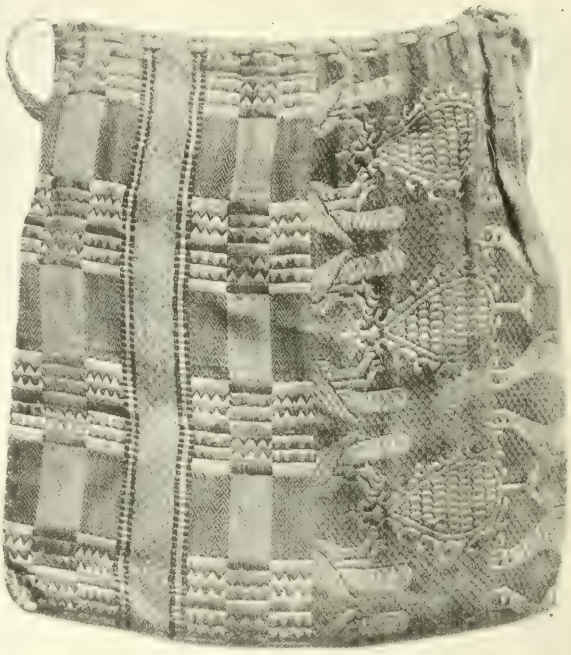
Les reliques de sainte Licière, appartenant primitivement à l'abbaye de Saint-Remy de Sens, étaient conservées au XVIIe siècle à l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif. Elles étaient enfermées dans une châsse couverte de fer blanc depuis qu'on l'avait dépouillée, sans doute au XVIe siècle, de son revêtement d'étain.

52. Chasuble de l'église de Brinon. De forme conique avec pointes arrondies devant et derrière, elle mesure : H. du col à la pointe 1 m. 45 ; du col à l'extrémité sur les bras 1 m. 04. Soierie souple et légère à décor mordoré sur fond crème, consistant en rangées d'animaux : lions, papégeais, coca-

trix, griffons, dragons et cerfs, affrontés ou adossés, séparés par des ruisseaux ou des arbustes. Un galon, large de 0 m. 11, forme orfroi. Il dessine un tau sur le devant et, au dos, une simple bande partant d'un galon plus étroit (0,04), mais de même facture, qui borde l'encolure, et descendant jusqu'à la pointe. Sur le fond de l'orfroi, alternativement vert et rouge, et strié d'un losangé, des traits blancs ou or détachent des croix de saint André très épaisses, tantôt rouges, tantôt bleu lapis, ponctuées de grecques, de croix gammées, de fleurs de lis.

Deux écussons cousus au dos à la hauteur des épaules portent des armoiries brodées. Elles sont parties, au 1er *de France* (semis de fleurs de lis d'or sur fond d'azur), au 2e, coupé 1° de gueules aux rais d'escarboucle pommetés, d'or, qui est *de Navarre*, 2° de France au bâton composé d'argent et de gueules, qui est *d'Evreux*.

On ne possède pas d'autre indication sur l'origine de cette chasuble, mais ces armoiries ayant appartenu à deux reines de France, Jeanne d'Evreux, mariée en 1326 au roi Charles IV et morte en 1370, et Blanche de Navarre, mariée en 1368 à Philippe VI, on peut lui attribuer comme date le milieu du XIVe siècle.



N° 54. — SAC, MI-PARTIE D'UNE ÉTOFFE MI-PARTIE, COLOMBES ET BAYUELS

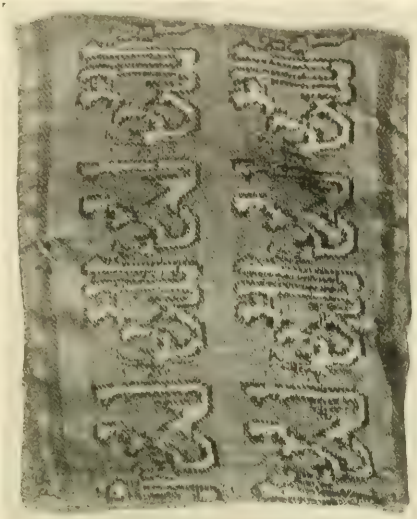
BOURSES A RELIQUES

Le moyen âge employait fréquemment des bourses ou sachets pour enfermer les reliques de moyenne grosseur. Le trésor de Sens en possède une belle série, la plupart brodées. Nous signalerons ici uniquement celles qui sont faites d'un tissu sans broderie. Deux ont été déjà décrites plus haut sous les nos 29 et 30.

53. — (N° 71). Sachet (0m,045 0m,04) de soie à décor jaune sur fond bleu. Les dimensions restreintes du morceau ne permettent pas d'en reconnaître le dessin (IXe ou Xe s.). Cordons tressés jaune et rouge.

54. — N° 75. Sac H. 0m165 ; L. 0m,155 fait d'une bande mi-partie. Une moitié est décorée de colombes à mi-corps groupées deux à deux aux côtés d'un arbre conique très stylisé surmonté d'une fleur de lis. Arbres et oiseaux

s'enlèvent en jaune clair sur fond rouge cerise damassé de stries se coupant en losange. L'autre moitié, tissée dans la même pièce, est ornée de rayures bleues, jaunes et rouges encadrant un galon d'or, qui fait corps avec le tissu. Des listels endentés coupent, à intervalles réguliers ces rayures. Ils sont blancs sur les bandes bleues, rouges sur les jaunes. L'ouverture est terminée d'une coulisse de soie verte et munie d'un cordon de suspension tressé de soie rouge et bleue relevée de fils d'or. Tissu Sarrasinois XIIe siècle.

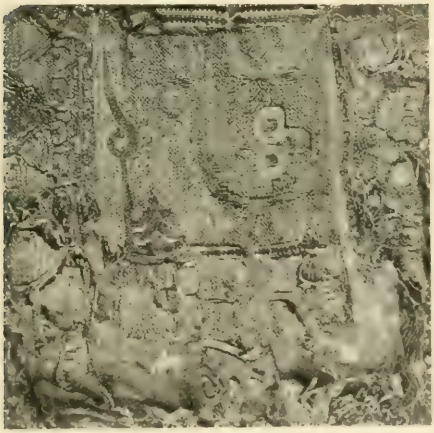


N° 57. — DRAP D'OR, AVEC INSCRIPTION ARABE STYLISÉE.

perses en laquelle sont plusieurs reliques » décrite par l'inventaire de 1464.

55. — (N° 76). Sachet (H. 0^m,11. L. 0^m,115) à quadrille bleu très serré sur fond écru, réservant symétriquement des croix relevées de points rouges. Cordon rouge et vert. C'est la « bourse de soye cendrée à poinctz rouges dessus, et firans rouges et verts » de l'inventaire de 1540.

56. — (N° 79). Sachet (0^m,08/0^m,08) de soie légère jaune damassée de quatre feuilles en quinconce.



N° 58. — SACHET AVEC INSCRIPTION ARABE STYLISÉE.

N° 59. — SACHET AVEC ARABESQUES.

Trouvée dans la châsse de sainte Paule, en 1896, cette bourse est sans doute « la bourse de soye jaune et vermeille barrée de barres

57. — (N° 72.) (H. 0m,45 ; L. 0m,42.) Drap d'or broché de soie. Des listels verts font bordure et une inscription arabe stylisée répétant les mêmes caractères, disposés sur deux lignes, s'enlève en blanc liseré de rouge sur le fond de drap d'or.

Fabrique arabe ou sicilienne du XIIIe siècle.

58. — (N° 73.) Sachet (0m,09 × 0m,095) fait d'un fragment de tissu d'or et de soie, travail de haute lisse, décoré de rinceaux polychromes et d'une inscription arabe stylisée identique au tissu, décrit plus haut n° 50. Cordons tresses bleu et jaune.

Fabrique sicilienne ou arabe, XIIIe siècle.

N° 60. — DESSUS D'AUMÔNIERE AVEC PAMPRES ET OISEAUX

59. — (N° 74.) Sachet (0m,09 × 0m,055) fait d'un tissu d'or et de soie, travail de haute lisse, décoré d'animaux affrontés : lions d'un dessin barbare et crocodiles, s'enlevant en rose, bleu et vert sur le fond d'or. Une bande bleue et blanche figurant des dents de scie borde l'ouverture. Des boutons de passementerie d'or ornent les contours.

Fabrique sicilienne, XIIIe siècle.

60. — (N° 78.) Dessus d'aumônière de forme trapézoïdale (H. 0m,24 ; L. 0m,24 × 0m,16). Dessin formé de gros fils de soie jaune enveloppés de lamelles d'or bruni, sur fond violet sombre : il représente des oiseaux se jouant dans des pampres.

Fabrique italienne, XVe siècle. A servi d'enveloppe à une relique du chef de saint Quiriace.

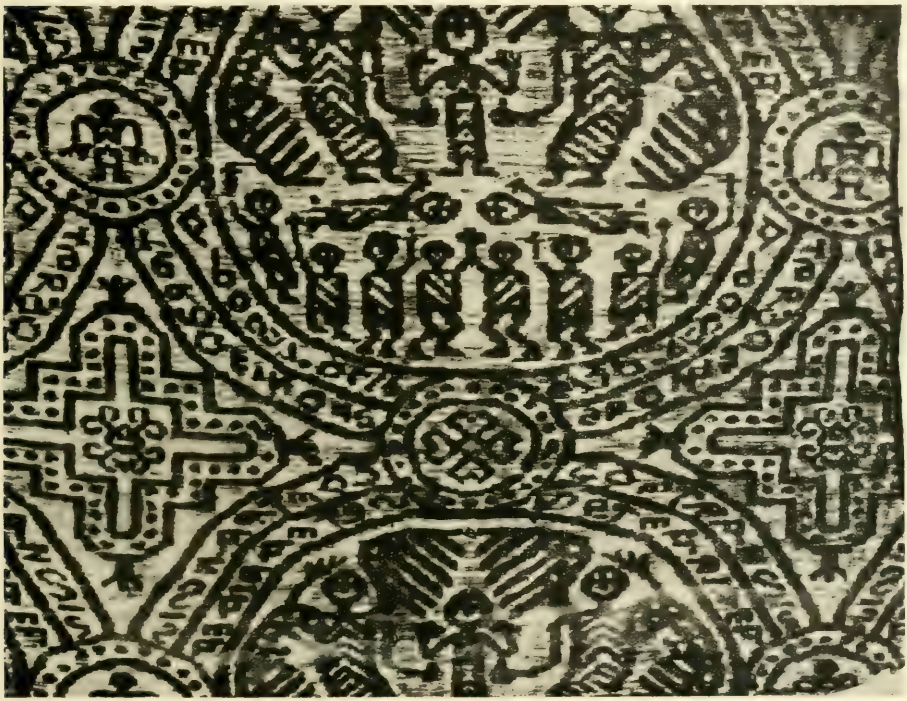
CRÊPES OU BYSSUS D'ORIENT.

Des spécimens nombreux de ces soieries très légères ont été trouvés dans les reliquaires. Il serait téméraire de prétendre assigner des dates à ces tissus dépourvus d'ornementation. Nous nous contenterons d'en présenter les pièces les plus remarquables.

61. — (N° 53). Gaze écrue en partie teinte de rouge vif et ornée de liteaux quadrillés, bleu, blanc, rouge, d'un tissu serré. Une étiquette de parchemin y est cousue, elle porte en caractères du XIIIe s. l'inscription : *de innocentibus*. Il est permis de faire remonter ce tissu antique à l'époque de la donation des

reliques des Innocents faite à l'archevêque Ursicin, au Ve siècle.

62. — (N° 50) Crêpe de soie blanche unie, trouvée en 1896, avec les reliques de sainte Paule.



N° 65. — MÉDAILLONS ELLIPTIQUES RENFERMANT UNE REPRÉSENTATION DE L'ASSOMPTION.

63. — (N° 51) Crêpe de Chine blanc (H. 0m,52 L. 0m,20) à quadrillage damassé bordé d'un triple listel noir. Deux étiquettes de reliques y adhèrent encore : la plus ancienne a été écrite vers la fin du XIe siècle.

64. — (N° 52) Suaire de saint Romain, abbé. (H. 0m,55 ; L. 0m,70.) Crêpe rouge à chaîne jaune d'or sur laquelle une trame vermeille dessine un réseau losangé. Ce suaire peut avoir servi à envelopper les reliques lors de la translation de 1446.

TISSUS DE LIN

65. — (N° 61.) Toile de lin fine et serrée, à décor de traits épais et saillants formé par des fils bouclés (0m,70 0m,65). Ce décor consiste en médaillons elliptiques (H. 0m,38 ; L. 0m,48) juxtaposés, soudés à leur rencontre par de petites rosaces perlées. Dans chaque médaillon une même scène : une orante accompagnée de deux anges, vêtus de longues robes, les ailes éployées, qui d'une main, la soutiennent et, de l'autre, élèvent une palme ; au-dessous, huit petits personnages debout semblant ployer le genou et deux autres figu-

N° 45. — LAGES SITUONTES SCABIES PAR UN HOM

res horizontalement, tous sont vêtus d'une tunique courte et tiennent une croix élevée. Dans la bordure on lit, disposée sur deux lignes, et répétée symétriquement l'inscription :

COM TRANSIS
SET MARIA MA
TER DOMINO DE
APOSTOLIS

Cum transisset Maria mater Domino pour Domini de apostolis.

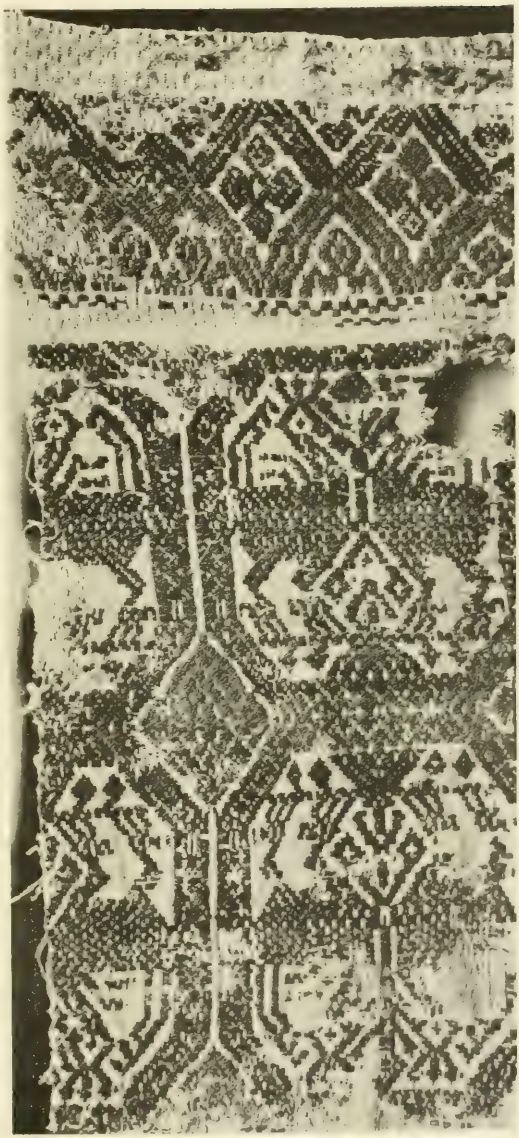
C'est la Vierge portée au ciel par les anges, en présence des apôtres.

Mieux encore que le style *barbare* du dessin, les caractères de cette inscription, avec la forme caractéristique des M en ⊓, et les S couchées, attestent l'origine occidentale et la date reculée (VIIe ou VIIIe siècle) de ce tissu, la plus ancienne représentation connue du mystère de l'Assomption [1].

Cette toile a été retirée en 1896 d'un coffre du trésor, où elle enveloppait des débris de reliques anonymes.

66. — N° 62. Long. panneau H. 1m,81; L. 0m,78, de toile de lin, brochée de soie rouge et, en quelques parties, de soie verte et jaune. La moitié environ est meublée de caissons octogones encadrant deux paons affrontés séparés par le lotus. Des losanges à ornements géométriques dont le motif principal est la croix en sautoir, remplissent les intervalles. Des bandes, de dessin semblable, forment bordure. L'autre moitié, plus simple, ne présente qu'un quadrille. Des franges terminent chaque extrémité.

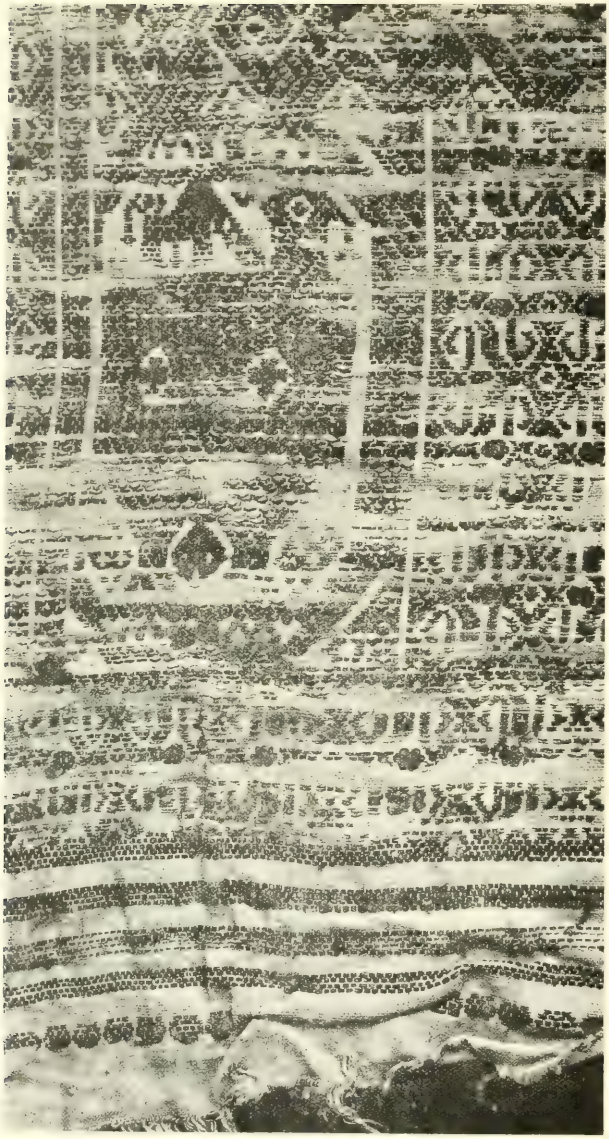
Viollet-le-Duc, qui a reproduit cette pièce dans son Dictionnaire du mobilier, y voit un parement de autel du Xe ou XIe siècle. Il est à peu près certain qu'elle a, depuis, servi de suaire, comme les n^os suivants et qu'elle est ainsi parvenue jusqu'à nous. On peut la rapprocher de l'étole de saint Martin, conservée à Aschaffenbourg, datée du XIe siècle, dont le dessin est analogue. Voir *la Messe*, par Rohault de Fleury, t. VII.



N° [illegible]

67. — Bien qu'elle doive être classée plutôt parmi les broderies, nous avons donné place ici à la toile brodée portant le

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, [illegible] 1897.



N° 68. — COQ D'INDE ET DESSIN GÉOMÉTRIQUE

n° 96 du trésor, à cause de sa grande analogie avec la pièce précédente. C'est un morceau de toile écrue (H. 0m,47 ; L. 0m,42) brodé de laine rouge à l'aiguille. Des caissons octogones y encadrent des paons affrontés et séparés par le hom, semblables à ceux du n° 66, mais d'un dessin plus lourd. Des losanges, mi-partis jaune et bleu, remplissent les intervalles. Les losanges formant la bordure entre un double filet échiqueté sont également relevés de jaune et de bleu. XIe s.

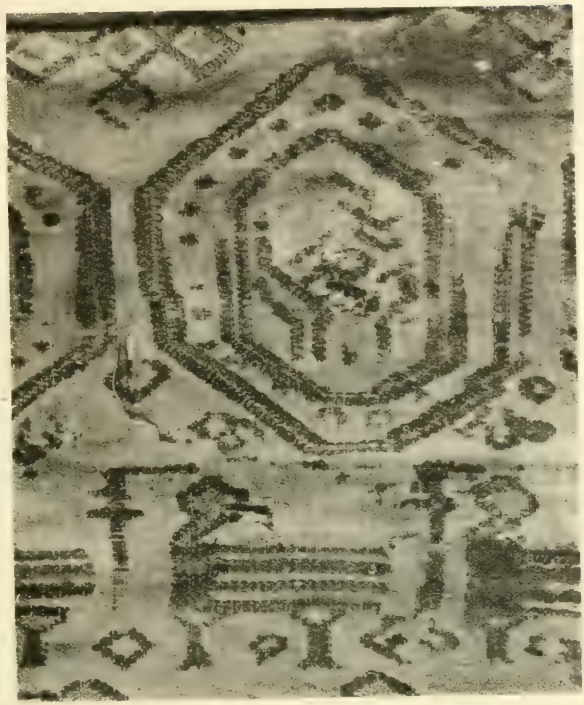
Cette pièce a été extraite, en 1896, de la châsse de S. Macaire.

68. — (N° 63). Fragment (0m,75 0m,75) de toile de lin écrue, brochée de soie rouge avec roses de soie jaune brodées à l'aiguille. L'ordonnance de cette pièce, quoique d'un dessin plus lourd, rappelle celle des précédentes. Elle paraît complète dans sa hauteur si l'on en juge par les listels unis ou perlés et les franges qui la terminent. Elle comprend trois rangées de caissons octogones. Ceux de la 1re et de la 3e sont meublés d'oiseaux très trapus et d'un dessin barbare, rappelant le coq d'Inde et séparés par des ornements géométriques. Dans le registre du milieu, les mêmes caissons alternent avec des panneaux carrés.

Ce tissu, sans doute originairement parement ou nappe d'autel, fut em-

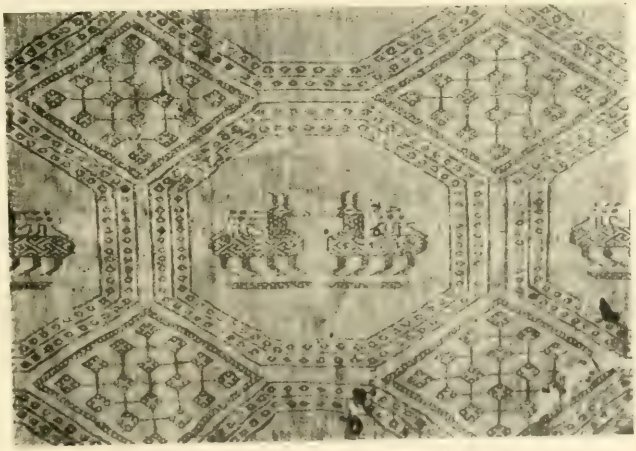
ployé depuis comme suaire, et provient du coffre des reliques anonymes. (Xe-XIe s.)

69. — (N° 64.) Fragment (0m,58 0m,34), de même technique que les trois précédents reproduisant en point de Rhodes un modèle copte. Rangées superposées d'animaux, du dessin le plus barbare ressemblant à des quadrupèdes à tête d'oiseau, alternant avec des zones de caissons hexagones et d'entrelacs géométriques. Bordure de losanges séparés par des traits terminés en pointe de flèche. Même provenance.



N° 79. — ANIMAUX FANTASTIQUES ET CAISSONS HEXAGONAUX.

70. — (Cette pièce a été retirée de la châsse contenant les reliques de saint Macaire postérieurement à l'inventaire de 1897.) Tissu de lin très fin à décor broché dessinant des zones superposées de caissons octogones tangents, et des losanges meubles d'un réseau plus large que haut, dans les intervalles. Dans chaque caisson, encadré d'une double platebande ponctuée, deux griffons dont le corps est figuré par une grecque. Le galon formant bordure reproduit les mêmes gracieux entrelacs dans des panneaux rectangulaires. XIe - XIIe siècle.



N° 7. — GRIFFONS DANS DES CAISSONS OCTOGONAUX.

71. — (N° 68.) Plusieurs petits fragments de toile reproduisant, en gros

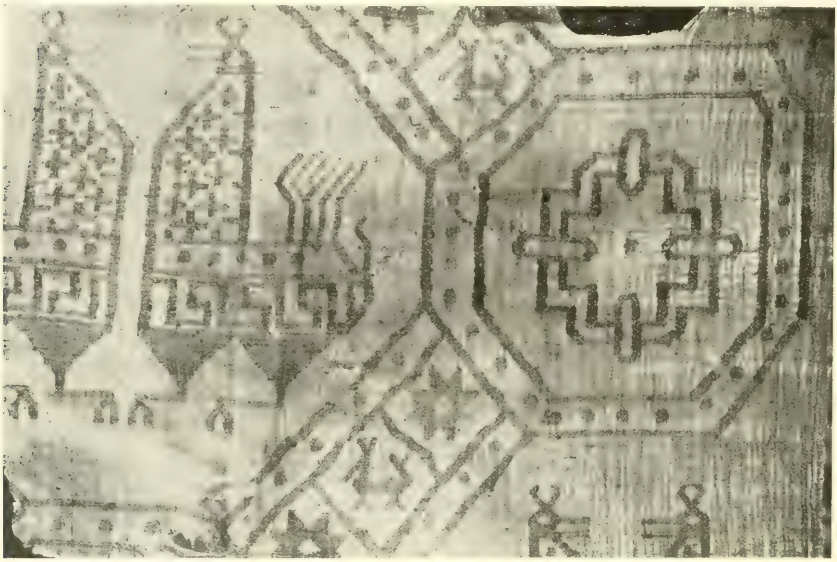
traits boucles et saillants, des caissons octogones, des fleurons, des entrelacs, de même type et sans doute de même époque que les précédents.

72. — (N. 97.) Trois fragments de linon brodé. Caissons octogones, cernés d'une plate-bande semée d'étoiles et de petits animaux (cerfs?) du dessin le plus barbare, entre deux filets perlés. Dans les caissons, deux coqs affrontés dont le corps, stylisé de façon étrange, est orné d'échiquiers, de grecques, de semis de croisettes. Aux intersections, caissons plus petits, avec ornement cruciforme.

73. — (N. 72.) Suaire de Saint Paul. (H. 0m.70; L. 0m.80). Toile de lin très fine, brochée de losanges encadrés d'une grecque. Extrait de la chasse de la Sainte en 1896. Ce tissu a probablement été joint aux reliques lors de leur translation le 1er février 1240 par l'archevêque Gautier Cornut.

74. — (N. 66.) Suaire de saint Héracle et saint Paul, archevêques de Sens. (H. 1m.75; L. 0m.88.) Nappe de toile de lin brochée d'un dessin losange uniforme, extraite de la chasse, en 1896.

Malgré la sécheresse de cette énumération, il nous a semblé faire œuvre utile en présentant aux lecteurs de la *Revue de l'Art Chrétien* cette belle collection de tissus.



N. 72. — COQS AFFRONTÉS.

Sans doute, pour en apprécier la beauté décorative, il faudrait les voir avec leurs nuances variées et le charme de leur coloris adouci et fondu par les siècles. Mais, bien qu'elle fasse nécessairement abstraction de la couleur, l'abondante illustration fournie par les superbes clichés de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, rendra, nous l'espérons, quelques services à l'étude archéologique des tissus.

E. Chartraire.

L'EXPOSITION D'ART RELIGIEUX ANCIEN DE STRÄNGNÄS (SUÈDE)[1]

II.

Deux autres œuvres, très certainement d'origine gotlandaise, qu'on pouvait voir à l'Exposition sont à noter : une *Vierge* (de Olver-Selo) (*fig. 15*) et un jeune *moine* (de Fogdo), tous deux assis et sculptés en chêne. La première surtout (qui appartient au musée provincial de Strangnäs) est parfaitement bien conçue (la photographie n'en rend point tout le charme). Par le mouvement irrégulier des jambes, la flexion molle du corps et le traitement des draperies flottantes, elle rappelle les sculptures françaises gothiques un peu avancées et spécialement les ivoires, mais il y a peut-être aussi quelques souvenirs de l'art de l'Allemagne occidentale[2]. Malgré cela, la provenance gotlandaise des deux œuvres me paraît indiscutable. Des statues exécutées dans la même île le prouvent. Les plus belles sont celles d'un saint *évêque* de Hejdeby (au musée provincial de Visby), et de *saint Olof* de Bunge, au Musée des Antiquités nationales de Stockholm. Parmi les œuvres de cette école, on doit ranger aussi une *Madone* provenant de l'église finlandaise de Nuosis (au Musée de l'État Finlandais d'Helsingfors), qui est à peu près une réplique de celle d'Olver-Selo. Toutes ces statues doivent dater du commencement du XIVe siècle.

Il est d'ailleurs à remarquer combien sont peu nombreux les spécimens de l'art de la sculpture de la première époque gothique (qui en Scandinavie se prolonge jusque vers 1450) dans le diocèse de Strangnäs, comme du reste, semble-t-il, dans les autres provinces de la Suède, en en exceptant Gotland. Pendant le cours du XIIIe siècle, les objets d'art destinés au culte ou à la décoration des églises étaient fort de faire défaut, mais au commencement du XVe un désir général se fit sentir, inspiré de l'art réaliste éclos à l'étranger, de les multiplier, ou plutôt de les remplacer par de nouveaux plus appropriés au goût. En général ce qui subsiste pour cette période n'est pas d'ailleurs d'une excellente qualité. Je me contente de citer un *Crucifix* de Botkyrka (*fig. 16*), dont l'expression de douleur est d'un naturalisme violent (XIVe siècle), trois *apôtres* de Sköllerta (au musée provincial d'Orebro), avec des traces d'influence de la sculpture de l'école de Lubeck, et une très belle *Vierge* assise de Raby-Rekarne, (fragment d'un retable, début du XVe siècle).

On trouve encore de cette époque quelques œuvres importées qui méritent une certaine attention. Ce sont deux bas-reliefs d'albâtre de l'église de Toussaint de Nyeöping : l'*Annonciation* et le *Couronnement de la Vierge* (h. 0,39), et aussi une statuette de *saint Jean-Baptiste*, débris sans doute d'un retable du commencement du XVe siècle. Ils sont d'origine anglaise, de cette école de Nottingham étudiée depuis quelque temps d'une façon très complète et exécutés

1. Second et dernier article. Voir *Revue*, p. 293.
2. Voyez les œuvres de ce genre publiées par M. Falke : *Die gothische Kolner Kunst*, Strasbourg, 1910. M. Josepha : *Katalogue des germanischen Nationalmuseums*. *Die Werke gleicher Kunst*, Nuremberg, 1910.
3. Memander : *Medeltidskyrkan i Strängnäs stift*, p. 53.

en albâtre de Chellaston ; des spécimens de ce genre se rencontrent, on le sait, dans les musées et les églises de France, d'Allemagne,

FIG. 17. — LA VIERGE ET L'ENFANT. BOIS (COLLECTION DE GAVERSELTO (Musée de Strangnäs)

d'Espagne, etc. Ils sont, quant aux draperies surtout, d'un style médiocre et traduisent beaucoup plus un but commercial qu'un but artistique. Ils sont en partie peints en or et en rouge ; les visages du Père éternel et du Christ sont aussi dorés. Un détail iconographique assez rare est à noter, à savoir la Vierge à genoux dans la scène du Couronnement ; cela est exceptionnel avant la fin du XVe siècle. Ces sculptures sont les premiers spécimens de ce genre trouvés en Suède : il faut ajouter qu'on en a trouvé d'autres auparavant en Norvège [1] et en Danemark [2].

Deux autres œuvres sont d'un intérêt beaucoup plus grand : deux statues de grès, avec traces de polychromie, représentant la *Madone (fig. 17)* et *saint Jean-Baptiste (fig. 18)* (de Lugdo ; h^t 0.82 m.), peut-être les perles de l'exposition, des chefs-d'œuvre qui par leurs qualités artistiques et leur origine sont à ranger parmi les raretés de la Suède. Leurs draperies larges et amples, leurs visages élégants et expressifs sont d'un effet admirable. Les reproductions que nous en donnons nous dispenseront d'en faire une analyse détaillée.

Nous rappelons seulement qu'il est impossible de les attribuer à l'art allemand du nord, dont j'aurai bientôt à signaler l'influence prédominante en Suède : les ateliers de Cologne et d'Ulm, où la sculpture se distingue par un système de draperies à peu près analogue, ne peuvent non plus rien nous offrir de comparable. La pose, et l'expression fine et spirituelle du Précurseur ainsi que la jolie tête de l'Enfant sont tout à fait d'essence latine. Il me semble que leur origine doit être recherchée soit en France soit — et plutôt — en Belgique [3], où M. Koechlin a montré des influences françaises très marquées. Parmi les œuvres que je connais de la statuaire belge, la *Vierge* du portail nord de Notre-Dame de Hal me paraît

1. H. Lell, *Norges kirker i middelalderen* (Christiania, 1909), p. 118, 119.

2. V. Beckett, *Engelske altertavler i Danmarck* (*Tidskrift for Industrie*, 1905, p. 19-23, 35-48). Braun, *Die englischen Mabastertafeln* (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, col. 233-248).

3. *La sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles* (*Gazette des Beaux-Arts*, XXX, 1903).

pouvoir être comparée à ces statues (fin du XIVe siècle), ainsi que, à certains égards (par exemple à cause des boucles déroulées sur le devant), la fameuse *sainte Catherine* de Courtrai, œuvre très probable de la main ou de l'atelier d'André Beauneveu (1374?)[1].

Il me paraît donc certain qu'un contact artistique s'est produit entre la Suède et les pays flamands dès le début du XVe siècle, constatation d'autant plus intéressante qu'on a cru généralement jusqu'ici que ce contact avait eu lieu seulement vers 1500, avec l'importation de retables sculptés qui, à cette époque, se répandirent jusque dans les provinces septentrionales (voyez celui de l'église de Gammal-Lulea[2]). M. Roosval[3] a déjà montré que cette date doit être reculée au moins jusque vers 1480, mais je crois pour ma part qu'il faut encore remonter davantage : et les statues de Ludgo ne sont pas les seuls témoins de ces rapports entre les Flandres et la Suède. Nous admettons, il est vrai, que les rapports artistiques entre les deux pays ont été plus étroits vers la fin du siècle, en même temps que l'influence commerciale des Flandres était plus marquée sur les bords de la Baltique.

La Sudermannie est particulièrement riche en retables flamands de la fin du moyen-âge. La cathédrale de Strängnäs en possède trois, dont deux exécutés à Bruxelles, l'un sorti de l'atelier de ce maître que Roosval appelle « le maître à la tête de garçon », d'après sa marque — œuvre exquise tant par la sculpture que par les peintures des volets — l'autre exécuté par Jan Borman[4]. Tous les deux portent les armes de l'évêque Kort Rogge (1479-1501), prélat de la Renaissance, lettré et artiste, qui se montra dès son diaconat à Upsal comme un Mécène[1] et dont la mention inscrite après sa mort dans le « martyriologium Strengnense » témoigne de ses efforts constants pour l'embellissement de sa cathédrale.

Il semble que cet évêque ait eu un goût tout particulier pour l'art flamand, et peut-

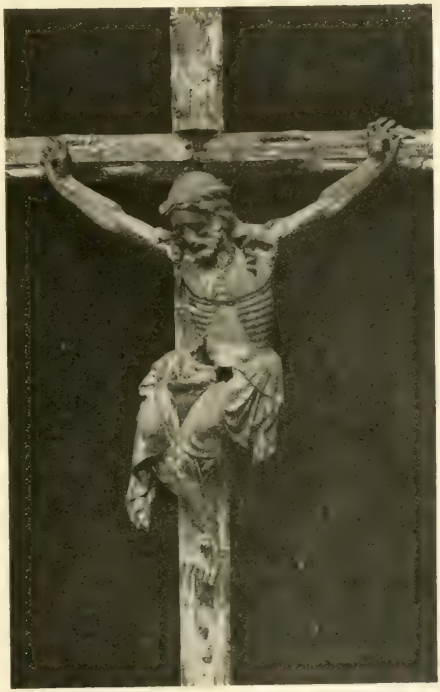


Fig. 10. — CHRIST EN CROIX. Bois. — CATHÉDRALE DE STRÄNGNÄS.

être cette prédilection est-elle pour beaucoup dans la présence de l'assez grand nombre de retables qu'on trouve, ainsi que j'ai déjà dit, dispersés dans le diocèse. L'exposition en renfermait trois. Le plus ancien, datant de quelques années avant 1500, était venu de l'église

1. Pierre-Gevaert, *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres* (Bruxelles, 1905), p. 44.

2. Quelques-uns sont énumérés et décrits par Jean de Busschère, *La sculpture ancienne aux XVe et XVIe siècles* (Bruxelles, 1909), pag. 97-108.

3. *Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman* (Strassbourg, 1904).

4. Voyez la chronique de cette Revue (1910), pag. 350, et H. Odelberg, *Les retables de Strängnäs*. (Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, XXVI, 4, III).

1. Un retable sculpté [illegible] à Bruxelles [illegible] Lund, fut commandé par le [illegible] sculpteur de Lübeck Johannes Steinwal en 1471. A. Gräbner und *Bemerkungen über Werke aus Plastik bis zum Jahre 1500* (Lübeck, 1896), p. [illegible]

d'Ytter Selo, où se trouvait le château de l'évêque. Le retable, de dimensions très petites (H. 2,89 m., L. 1,35 m.), représente la *Vierge*

Fig. 17. — LA VIERGE ET L'ENFANT (Église de Tubize).

entre les saints patrons de la province, *saint Bolvid*, portant un poisson et une hache, et *saint Eskil*, avec ses trois pierres ; au sommet, le prophète Isaïe écrit sur un phylactère : *Ecce virgo concipiet* [1]. Les figures, spécialement celles des hommes, sont pleines de gravité et de dignité. Sur la hache de saint Bolvid est peinte la lettre A. C'est peut-être là une marque d'origine anversoise et une indication de la date : 1494. Selon M. de Bosschere [2] le règlement de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, du 20 mars 1493, contient un article prescrivant aux sculpteurs de faire poinçonner par un fer rouge leurs ouvrages d'une lettre d'année : A pour l'an 1494, B pour 1495, etc. La lettre de notre retable n'est pas à vrai dire poinçonnée par un fer, elle est seulement peinte ; il y a donc un doute. Il est pourtant logique de penser qu'on n'a pas toujours observé le règlement et qu'on s'est contenté quelquefois de peindre la lettre, afin de ne pas endommager la polychromie du retable.

Le second retable que nous avons à citer appartient à l'église de Jader (*fig. 19 et 20*) : c'est une œuvre de très grande dimension (H. 3,80 m., L. 2,50 m.) offrant une quantité de scènes sculptées et fermée par des volets peints. Il est reproduit et décrit par M. Roosval dans sa publication citée plus haut. Onze scènes sculptées, trois grandes, huit petites, racontent des épisodes de la *vie de Marie et* de l'*enfance du Christ*. Dans le fronton on voit la *Crucifixion*; sur la prédelle la *Cène* et le *Christ à Gethsémani*. M. Roosval a signalé une inscription qui se lit sur le manteau de la Vierge dans la scène de l'*Adoration des Mages* : GHEMACHT TE MECHELEN BI JANNEN VAN WAVERE INT JAER ONS HER DAISSENT VIJHONDERTEN M (?) VIJFTHEN (fait à Malines par Jean van Wavere, l'an de Notre Seigneur 1514). Ce Jean van Wavere n'est pas inconnu. Deux artistes de ce nom ont vécu à Malines, l'un mort en 1521, l'autre en 1522 [3] : un retable de l'église de l'ordre

1. Le retable est placé sur une prédelle peinte vers 1520 en Suède et sur laquelle sont représentés deux hommes qui portent des phylactères avec un hymne en l'honneur de la Vierge.

2. *Op. cit.*, page 56.

3. E. Neeff, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines* (Gand, 1876), page 309.

des chevaliers allemands, à Vienne, est signé : I : A : WAVERE ET MICHIEL, un autre, à Saint-Dimphna de Gheel, JAN WAVI et date de 1515. Malgré la signature, M. Roosval n'est pas porté à attribuer le retable de Jäder au maître Wavere. Il trouve le style des figures trop conforme à celui de Jan Borman et trop différent de celui des retables cités à l'instant. Il considère Borman comme l'auteur des sculptures, Wavere comme le « screenwerker, » l'ouvrier qui a exécuté les parties architectoniques et la menuserie. Ce dernier aurait seul mis sa signature et cela ne peut surprendre, si on se rappelle les conventions établies en 1507 entre Borman et le menuisier Peterceels de Louvain.

Il en est peut-être de même pour le troisième retable flamand de l'exposition, celui de Ytter-Enhorna, qui représente neuf scènes de la *Passion du Christ*, mais qu'une restauration moderne a malheureusement fort enlaidi. Dans la revue suédoise *Konst och konstnärer* (1910), M. Roosval s'est prononcé aussi en faveur de Borman pour l'auteur probable de cette œuvre. Plus tard cependant, on a découvert au dos d'une figure mal attachée la marque d'Anvers, la main. Faut-il croire que tandis que le « screenwerker » travaillait à Anvers, le sculpteur exécutait les figures à Bruxelles ? C'est là une question qui n'est pas encore résolue.

Avant de quitter ces retables, il faut encore dire quelques mots de celui de Jäder. Ce ne sont pas seulement ses sculptures qui présentent une signature, mais aussi les peintures des volets. Celles-ci représentent des scènes relatives à la *vie de Marie, de sainte Madeleine*, etc. ; il y a en tout vingt panneaux. On reconnaît la *Naissance de la Vierge, Marie gravissant les degrés du temple*, la *Fuite en Egypte*, le *Christ au milieu des docteurs*, son *baptême*, puis la *Décollation de saint Jean*, la *Danse de Salome* dans le fond, la *Madeleine aux pieds du Christ* dans la maison de Simon à Béthanie, l'*Entrée à Jérusalem*, le *Christ chassant les marchands du Temple*, le *Baiser de Judas*, le *Christ devant Pilate*, le *Portement de croix*, la *Lamentation sur le corps*

[illegible]

de Jésus, la *Vierge apocalyptique* sur la lune et la *Messe de saint Grégoire*, le *Père éternel* dans des nuages avec la Vierge et le Christ

à genoux devant lui, et enfin très probablement deux groupes de donateurs et de donatrices, des jeunes hommes en vêtements ci-

Fig. 16. — RETABLE SCULPTÉ PAR JAN LORMAN, ÉGLISE DE LADER

vils et des jeunes femmes en noir. A un feuillet attaché au mur dans la scène de la naissance de Marie, on lit la signature : *Jan van Comalo, Brussel*. C'est donc ce Jean de Coninxloo, dont on ne sait guère plus qu'il était né à Bruxelles, en 1484, qu'il fut inscrit, après y avoir travaillé, parmi les membres de la gilde d'Anvers vers 1552 et mourut dans cette ville après 1554 : les musées de Bruxelles et

de Rouen possèdent chacun deux tableaux [1] de lui et M. Fierens-Gevaert [2] lui en attribue encore un au musée de Liège. Selon cet auteur, les figures de ses tableaux « manquent totalement de noblesse, les têtes sont lourdes, les tons vulgaires. Les types femmins ont

Fig. 26. — LA VIERGE EN ÉGYPTE. JÉSUS AU TEMPLE. VOLETS PEINTS PAR JAN VAN CONINXLOO (ÉGLISE DU VAGE).

1. M. A. Wauters, *Corneille van Coninxloo et le triptyque de l'abbé de Tongerlo au Musée de Bruxelles* (*Revue de Belgique*, 1909, page 110). — M. Wurzbach (*Niederländisches Künstlerlexicon*) cite deux tableaux certains à Londres et à Cassel.

2. *Les peintres flamands*, III (Bruxelles, 1906), p. 26.

moins de vulgarité. L'académisme de l'artiste s'accentue dans les architectures solennelles, les hautes tailles des personnages, les larges plis des draperies. On peut porter un jugement à peu près analogue sur les peintures du retable de Jader, quoique les deux groupes de fondateurs et de fondatrices se distinguent par une grâce plus douce. Les couleurs sont soignées et révèlent une habile main, mais sans raffinement toutefois. Les tableaux de Jean van Commxloo signalés par M. Roosval il y a plusieurs années ne sont pas mentionnés dans les ouvrages de MM. Fierens-Gevaert, Wauters et Würzbach [1].

***

Les rapports artistiques entre la Suède et la Flandre étaient, nous venons de le voir, assez étroits, et cependant un contact plus intime eut lieu entre la Suède et l'Allemagne du Nord et surtout avec la ville de Lubeck. Cette grande cité fut dès le début du XIVe siècle le centre commercial de la Hanse dans la mer Baltique, après la chute de Visby en 1361. Le commerce suédois de cette époque était entièrement lié à celui de Lubeck ; de plus les allemands étaient parvenus dans la plupart des villes du pays à une puissance incontestée, malgré des efforts tentés par les habitants de la Suède pour défendre leur indépendance. Quand l'art lubeckien entra en pleine floraison dès le début du XVe siècle, il s'en suivit pour la Suède un nouveau courant artistique. Pendant plus de cent ans, on y importa une grande quantité d'œuvres exécutées à Lubeck et qui souvent étaient très remarquables [1], en outre des artistes allemands y travaillèrent comme le célèbre Bernt Notke, le maître éminent qui exécuta le colossal *saint Georges* de l'église Saint-Nicolas de Stockholm [1]. L'exposition avait permis de voir un grand nombre d'œuvres allemandes, surtout des retables ; parmi ceux-ci des spécimens d'un grand intérêt, étaient venus de Vagnharad (1475-1500), de Vanso, d'Osterhaninge (tous deux vers 1500) ; ils sont d'une école qui est représentée par d'autres spécimens soit en Suède, soit en Finlande. Malgré les ouvrages déjà publiés sur l'histoire de l'art à Lubeck, par exemple le beau livre de M. Adolphe Goldschmidt (*Lubecker Malerei und Plastik*, Lübeck 1890), il reste encore des recherches et des découvertes à faire pour déterminer nettement les ateliers multiples qui y ont fleuri. Je ne puis donc pas nommer les maîtres ou les écoles auxquels appartiennent les œuvres prêtées à l'exposition. Je me contente d'indiquer un petit retable (de Sorunda) (*fig. 21-22*) avec une image sculptée de la *Madone* et datant de 1480-1500. L'état de la polychromie est excellent, de même que celui des peintures des volets qui à l'extérieur représentent l'*Annonciation* et à l'intérieur quatre saintes : *Catherine d'Alexandrie*, *Marguerite*, *Barbe* et *Dorothée*, au milieu de beaux paysages. Le coloris est chaud et moelleux, les étoffes traitées avec grand soin, les visages doux et rêveurs et en même temps d'une certaine noblesse et d'un réalisme assez accentué. Voilà une œuvre qui est d'un maître connu ! On attribue ces peintures avec la plus grande vraisemblance au maître lubeckien Hermann Rode ou au moins à son école. Ce Rode, qui travaillait surtout pendant le dernier quart du XVe siècle, était un peintre qui jouissait d'une grande célébrité et qui recevait des commandes aussi du dehors. Il peint en 1482 un retable pour une église de Reval, et parmi ses œuvres de jeunesse il faut ranger, selon M. Goldschmidt [2],

1. Roosval a aussi indiqué des volets de retables peints par Jean de Commxloo qui dans son atelier à la cellie d'Essica de Vesterås et à l'église Sainte-Brigitte de Vadstena, et qui peut se reporter aux environs de 1520 le retable de Vadstena, dont d'ailleurs il nous semble de 1521.

2. On a aussi des traces de rapports artistiques avec Bruxelles qui eurent un contact surtout avec la Lombardie pour la Suède pendant le moyen-âge.

1. J. Roosval, *Die Sankt Georgsgruppe der Stockholmer Nicolaikirche im Historischen Museum zu Stockholm*, *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen* 1906, pag. 106-117.

2. *Zwei lübecker Maler des XV. Jahrhunderts*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, série nouvelle, XII, pag. 31-39, 55-60.

[illegible] — RETABLE SCULPTÉ ET PEINT, ÉGLISE DE [illegible]

[illegible] DE LA [illegible]
[illegible]

les volets du retable commandé en 1468 pour l'église Saint-Nicolas de Stockholm (maintenant au Musée des Antiquités nationales). M. Goldschmidt a trouvé aussi une autre trace de son activité au service de la Suède, quand, vers 1485, il exécuta les volets d'un retable pour l'église de Salem [1] (au même musée). Par la pose et les draperies des personnages, par les types des visages, et la facture des mains, par les paysages, etc., les panneaux de Sorunda, jusqu'ici inconnus, révèlent des ressemblances frappantes non seulement avec le retable du maître conservé à Schwerin, de 1482-1494, mais avec le retable de Saint-Luc, à Lubeck, signé et daté de 1484.

Les spécimens de la sculpture locale sont sans exception des copies des modèles allemands. On peut établir des groupes et des écoles qui témoignent à un degré plus ou moins marqué d'une faiblesse dans l'exécution et d'une rudesse dans l'expression qu'on ne saurait nier. Parmi les productions qui peuvent être considérées comme les moins gauches, je noterai le grand retable d'Aspö, exécuté en 1477 et donné à l'église du régent d'Etat Eric Thott, qui n'est d'ailleurs pas un chef-d'œuvre ! D'un certain intérêt iconographique est une statue équestre de *saint Martin* (*fig. 23*) de Fogdö, vers 1450) : le vêtement du saint présente un mélange d'éléments ecclésiastiques et profanes.

Quant à la sculpture des temps modernes, nous n'en parlerons guère ici. Elle est cependant assez richement représentée dans le diocèse, mais l'exposition ne pouvait montrer, on le conçoit, aux visiteurs, quelques-uns de ces grands monuments de marbre et de grès qui se trouvent dans certaines églises et qui ont été exécutés par des maîtres d'origine suédoise, allemande (par exemple, Heinrich Willhelm, XVIIe siècle) ou néerlandaise (Willem Bay, XVIe siècle, Nicolas Millich et Verbrüggen, XVIIe siècle). Je note seulement un *Christ* et deux statues allégoriques, en bois, de Ludgo, œuvres de Burchardt Precht († 1732), célèbre sculpteur suédo-allemand, qui introduisit en Suède le style du Bernin.

***

Je me suis étendu tout particulièrement jusqu'ici sur la sculpture à l'Exposition de Strängnäs, parce que d'une part elle y a occupé la plus grande place et que de l'autre j'ai pensé que quelques idées générales la concernant pouvaient avoir quelque intérêt pour les historiens de l'art des autres pays.

Dans la série des vêtements ecclésiastiques du moyen âge, les érudits et les amateurs auraient trouvé aussi bien des choses à noter. Ce que les artistes suédois ont produit dans cette branche de l'art industriel n'est pas très notable ; ce n'est que dans les temps plus récents qu'ils sont arrivés à des résultats vraiment remarquables. On avait exposé des chasubles et des chapes superbes, importées de l'étranger, mais malheureusement souvent dans un bien fâcheux état de conservation. Nous indiquerons les principales. Je signalerai les belles broderies de Lübeck sur les chasubles de Kräcklinge et de Lennäs (appartenant au musée d'Orebro), de Helgarö (au musée de Strängnäs), etc. Une autre chasuble de Lennäs (au musée d'Orebro) est décorée de broderies d'origine flamande — parmi lesquelles on remarque l'image de *saint Bavon* de Gand — et d'un chaperon de chape, représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, reproduction de quelque tableau flamand, de 1525 environ. Le plus beau spécimen exposé était un autre chaperon et les bordures d'une chape de Kumla (au Musée des Antiquités nationales), datés de 1522, le premier figurant l'*Assomption de la Vierge* entre les patrons de la Suède, *saint Eric* et *sainte Brigitte*, et les autres six saintes. Les broderies sont d'une technique remarquable et leurs modèles paraissent provenir d'un artiste très habile de l'école de Dürer. Très importante

1. Salem est située en Sudermannie, non loin de Sorunda ; les commandes des retables de ces deux églises ont dû être faites presque en même temps.

aussi est une chape en velours de pourpre de Fogdö (au musée de Strängnäs), brodée de chérubins, de fleurs et d'armoiries de métiers d'or et de soie, avec des figures sur les bordures et le chaperon. Elle appartient à un groupe d'œuvres qu'on a cru anglaises et dont M. de Farcy [1] a reproduit plusieurs spécimens, mais qui, suivant M. Fritz Witte [2], sont d'origine flamande ou française. La chape de Fogdö porte l'écusson de l'évêque de l'île d'Oesel, Jean von Münchhausen (1541-1549); elle fut prise pendant une des guerres des suédois, en 1622 [3].

Parmi les devants d'autel, la place d'honneur était occupée par une œuvre du XIIIe siècle, de l'église d'Eskilstuna (appartenant au musée de Strängnäs). On y voit sous une arcade le *Couronnement de Marie*, entourée de saint Paul, saint Pierre et deux figures, probablement des anges. Elle est en velours rouge, malheureusement fort abîmé. Son origine doit être, il me semble, recherchée en France. M. de Farcy a reproduit des spécimens français analogues; toutefois j'avoue que je n'ai pas eu l'occasion de faire des comparaisons précises. L'exposition montrait fort peu de ces devants d'autel du moyen âge: il y en avait au contraire un assez grand nombre pour les époques plus récentes : je note, par exemple, celui d'Odeby

FIG. 52. — VOLETS PEINTS L'ANNONCIATION, ÉCOLE DE HELMANN LODI ÉGLISE DE SÖRUNDA.

1 *La broderie du XVe siècle jusqu'à nos jours* (Angers, 1890).

2 *Die sogenannten englische Stickereien des XV. und XVI. Jahrhunderts* (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, col. 213-220).

3. J'en prépare une publication détaillée. On trouve dans nombre de musées et d'églises de la Suède beaucoup d'objets de la Russie, de la Pologne et des provinces baltiques (cloches, broderies, etc.), enlevés pendant les guerres suédoises dans ces pays.

Fig. 2. — Ms. Mathias Svahn (Musée [illegible]).

sorte de tissu oriental de velours, d'or et d'argent, avec les armes du comte Magnus Gabriel de la Gardie et de sa femme, la princesse Marie-Euphrosyne du Palatinat-Zweibrücken (milieu du XVIIe siècle).

Un autre tissu intéressant avait été envoyé de Grodinge (*fig. 21* : acquis maintenant par le Musée des Antiquités nationales) : il se distingue par des couleurs d'un bleu et d'un jaunâtre assez particuliers ; on en connaît plusieurs de cette espèce en Suède et en Finlande. On les appelle « tissus finlandais », nom qui n'est probablement pas très juste, car on a des raisons de croire qu'ils n'ont pas été fabriqués exclusivement en Finlande. Le spécimen dont nous parlons, datant de 1300 environ, présente un décor d'oiseaux fort bien dessinés et une bordure de dragons entrelacés, d'un type archaïque très spécial à l'art du nord.

Il nous faudrait beaucoup plus de place pour parler des séries, très riches et très caractéristiques, de l'art suédois de lustres en fer du moyen âge, dont les motifs d'ornementation se retrouvent encore aujourd'hui dans l'art populaire, d'armes en bois, souvent très sculptées et

de dimensions énormes, portées dans les cortèges funèbres : on en avait exposé une collection remarquable du XIVe au XVIIIe siècle, ou de bannières ayant servi dans les mêmes occasions, parmi lesquelles on rencontre des spécimens en soie richement brodée d'or. Je dirai seulement quelques mots pour finir de la collection de tableaux.

J'ai déjà mentionné quelques-unes des peintures du moyen âge. J'en indiquerai encore deux : il s'agit de volets d'une predelle, dans un bon état de conservation. Ils appartiennent maintenant à l'église de l'asile de Danviken (*fig.* 25) près Stockholm ; mais il y a lieu de croire qu'ils ont originairement appartenu au couvent des Clarisses de Stockholm : c'est ce que permettent de supposer les sujets représentés, à savoir *sainte Claire* avec deux autres saintes Clarisses (au revers : la *Vierge* entourée d'une couronne de roses soutenue par deux anges) et *saint François* recevant les stigmates (au revers : la *messe de saint Grégoire*). Ces peintures, spécialement celle où sont représentées les trois Clarisses, sont d'un dessin très remarquable et se distinguent par le coloris harmonieux et une expression profonde et sincère. On ne saurait pas douter de leur origine flamande, mais j'ignore à quel artiste on doit les attribuer. Elles datent sans doute de l'an 1560 environ.

Fig. 25. — Tableau de l'école de Gollzius (Musée des Antiquités nationales de Stockholm).

Nous sommes en ore en présence d'une œuvre flamande devant le grand triptyque peint de l'ossa avec un *Christ crucifié* au centre et, sur les volets, les *Évangélistes* et le *Jugement dernier*. Ce sont des peintures assez faibles de l'école de Gollzius ou de Heemskerck[1], difficiles, il est vrai, à apprécier, par suite des retouches modernes. Ce triptyque est un don de la veuve du chevalier Lure Ejelke en 1577.

Parmi les tableaux des temps modernes, signalons de bonnes copies des célèbres figures d'*Adam* et *Ève* de Dürer, signées *Js. Ja. de Haen 1664*[2], qui appartenaient autrefois au comte M. G. de la Gardie à Odeby[3]. D'anciennes copies d'originaux qui étaient entre les mains de suédois sont aussi à noter : *Theoxphis et Cyprus* (de Gryf), d'après le tableau de Rubens qui se trouve maintenant à Cobham Hall, à Londres, et une grande *Mise au tombeau* de Laxmgel, qui selon l'opinion bien fondée de M. A. Rom-

1. Le [illegible] de Gollzius [illegible] de Heemskerck [illegible]

2. Malte [illegible]

3. De ces copies [illegible] Christine de Suède. Ils [illegible] Pérou [illegible] Philippe IV [illegible] Musée des Antiquités [illegible] où on trouve encore [illegible] copies.

dahl, est une copie d'un tableau, qui comportait toute une suite de scènes relatives à la Passion du Christ et qui fut commandé par le roi Charles-Gustave à Jordaens, brûlée dans l'incendie du château de Stockholm en 1697 et dont on ignore les compositions exactes.

Parmi les portraits l'attention était attirée par quelques œuvres de peintres suédois du XVIIe et du XVIIIe siècle, tels que J. Aureller l'aîné († 1696 ; d'Eskilstuna), L. Pasch le jeune (1735-1805; du chapitre de Strängnäs) et surtout le grand coloriste C. F. von Breda (1759-1818), disciple distingué de Reynolds, dont les couleurs brillantes et vives se retrouvent chez l'élève. L'exposition renfermait deux peintures de la main de ce dernier (d'Osteräker et de Floda), toutes deux spécimens très significatifs du développement de son style.

Quant aux portraits peints par des maîtres étrangers, on remarquait surtout celui de l'évêque de Strängnäs, Johannes Mathiæ († 1664), appartenant au chapitre. Avec beaucoup de vraisemblance, il a été attribué au grand peintre français Sébastien Bourdon, dont le coloris et l'expression sont d'une réelle délicatesse. Ce prélat était le précepteur de la reine Christine, à la cour de laquelle l'artiste a passé un an (1652-1653). Pendant ce temps il a exécuté plusieurs portraits qui sont encore conservés en Suède.

Fig. 25. — SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES. Volet de retable.
ÉGLISE DE L'ASILE DE DANVIKEN.

CARL R. AF UGGLAS.

MÉLANGES

Le vitrail de l'Arbre de Jessé à Notre-Dame de Niort.

Si on le compare aux lumineuses verrières de Saint-Pierre et de Sainte-Radegonde de Poitiers, le vitrail de Notre-Dame de Niort ne présente qu'un assez mince intérêt d'art. Mais les guerres de religion ont si peu respecté les œuvres des verriers poitevins, que celle-ci, même à l'état de débris, mérite d'attirer l'attention.

La grande fenêtre de l'abside ou le vitrail est enchâssé date de la fin du gothique flamboyant. Si les caractères de l'architecture ne suffisaient pas à le démontrer, cette inscription, encore en place dans le mur même de l'abside, donnerait la date de cette partie de l'édifice :

Le XXVIe jour du moys de may
mil quatre cens IIII^XX et vnze
a lonneur du sommerain roy
et de Marie en grant trivmphe
firent cete euure comencer
piere Sabourin et Jehan Richer
de lèglise lors fabriqueurs
pries Dieu qui oye leurs clameurs.

On ignore l'époque de l'achèvement des travaux commencés en 1491. Mais il est bien probable que la grande fenêtre ne fut pourvue d'un vitrail qu'au moment de la Renaissance. Il ne reste, en tout cas, dans les parties encore en place du vitrage, aucun morceau pouvant remonter au-delà de cette époque.

Ce premier vitrail fut détruit en totalité ou en partie, sans doute au moment de l'occupation de la ville par les protestants, et refait en 1615, aux frais de la fabrique, ainsi que l'atteste cette autre inscription murale :

L. Devilliers A. Delavnay
procureurs fabricqevrs
en l'an 1615 ont fait
refaire ce vitral des
deniers de la fabrice.

Puis, pendant plus de deux cents ans, la verrière restaurée fit l'orgueil des paroissiens de Notre-Dame, sans subir d'autre dommage qu'une remise en plomb, nécessitée par les tempêtes de l'hiver 1784, et parvint à peu près intacte en 1835 pour succomber devant l'indifférence et l'incurie des fabriciens. Cette année-là, on transporta le buffet d'orgues dans l'abside, et non seulement la grande arcade se trouva entièrement masquée, mais les ouvriers brisèrent quatre ou cinq compartiments du vitrail pour donner du jour à l'organiste [1]. Une quinzaine d'années plus tard, sous le même prétexte d'insuffisance d'éclairage, d'autres panneaux disparurent, et les coups de pierre du dehors aidant, le vitrail fut bientôt réduit à son état actuel : huit compartiments entièrement vides, les autres raccommodés de morceaux de hasard et transformés en mosaïques, où seul l'éclat des couleurs peut donner une idée de la beauté de l'œuvre ancienne.

Dans ces conditions, il serait presque impossible de se rendre un compte exact de l'ensemble du sujet, si par une bonne fortune trop rare, nous n'avions pour nous renseigner une représentation antérieure à toute dégradation. C'est un des-

1. Cet acte de vandalisme ne passa pas sans soulever des protestations. Cf. *Bulletin monumental*, t. III, p. 139. L'inspecteur des Monuments historiques était alors Apollin Briquet.

sur ancien, pouvant remonter au XVIIe siècle, et qui donne, avec toute la précision désirable, l'œuvre du verrier de Notre Dame [1].

Le centre de la composition est occupé par l'*Arbre de Jesse*, qui développe sa suite de rois dans quinze compartiments. Les travées latérales sont occupées par les douze *apôtres* : deux figures assises, de chaque côté de Jessé couché, semblent représenter des prophètes. Au sommet du tiers point, la *Vierge*, nimbée, avec l'enfant Jésus sur ses genoux, termine la généalogie céleste, et au dessous, quatre compositions figurent l'*Éducation de la Vierge*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, et la *Nativité*. Des anges et des têtes ailées, encore en place pour la plupart, remplissent les intervalles.

Cette disposition est-elle due tout entière au verrier de 1615, ou l'artiste a-t-il utilisé des parties plus ou moins importantes du vitrage original ? Voilà ce que l'état actuel de l'œuvre ne permet pas de trancher. A coup sûr, les apôtres de la bordure proviennent bien de la réfection, car dans un des compartiments de droite, nous avons retrouvé la date de 1615, déjà donnée par l'inscription de la façade. Les épisodes de la vie de la Vierge et la Vierge elle-même ne paraissent pas non plus remonter plus haut. Il serait possible, sans qu'on puisse l'affirmer, que la série de rois appartienne, tout au moins par le dessin, au vitrail de la Renaissance.

Aucun document n'a fait découvrir les noms des verriers de Notre Dame, et nous restons, tout au moins pour le XVIe siècle, dans l'ignorance la plus complète. Il y avait cependant dans la région des artistes capables d'exécuter ce travail, témoin ce Pierre de Lapostole dont la verrerie existait dès 1494 à Champdeniers (Deux-Sèvres) [2], et qui fut chargé d'exécuter en 1509 trois vitraux pour le chœur de la Sainte Chapelle de Thouars : *La Nativité* et *le Trépassement de Notre Dame*, l'*Arbre de Jesse*, avec les images de Louis de la Trémoille, présenté par saint Louis et sainte Catherine, et de Gabrielle de Bourbon, présentée par l'archange Gabriel et sainte Anne.

A Niort même, quelques années plus tard, travaillait un peintre-verrier Jehan Picaud, qui « fait et assoit » en 1538, à l'église Saint André, la *Conversion de saint Paul* en quatre histoires : conversion, prédication, jugement et martyre, avec au-dessus le Sauveur, saint Pierre et saint Paul, et les quatre Évangélistes [1]. Mais rien ne nous autorise à faire honneur à l'un ou à l'autre de ces artistes du premier vitrail de Notre-Dame.

Pour la réfection de 1615, nous croyons qu'on peut être plus affirmatif, et sans aller jusqu'à la certitude puisque le marché original n'a pas été retrouvé, nous pouvons proposer un nom très acceptable. C'est celui d'un peintre verrier établi à Niort dans le premier quart du XVIIe siècle, et qui en 1611, quelques années à peine avant les travaux de Notre Dame, passait un marché pour exécuter un vitrail dans le petit village voisin de Bessines.

Le 27 octobre 1611, Antoine Hay, maître peintre et vitrier à Niort, s'engage envers le curé et les fabriciens de Bessines à faire à neuf un grand vitrail de six pieds et demi de hauteur, et d'y mettre et figurer l'image du *Crucifix*, de deux pieds de hauteur, et les images de *Notre-Dame* et de *saint Caprais*, de chacune un pied et demi. Le marché, qui comprend aussi la mise à neuf de deux vitrages de verre blanc, de chaque côté du vitrail, se monte à 45 livres, somme d'autant plus modeste, qu'Antoine Hay prend toutes les fournitures et le salaire de son ouvrier à son compte [2].

Nous n'hésitons pas, cependant, malgré la modicité de ses prétentions, à attribuer à Hay la réfection du vitrail de Notre-Dame. L'examen des parties encore en place révèle des morceaux d'une exécution bien meilleure que les autres. Il ne serait pas étonnant, comme nous le disions plus haut, qu'il ait pu réemployer une bonne part de l'œuvre primitive, et que la « réfection »

1. C'est M. Léon Desavre qui a eu le mérite de découvrir ce curieux document et d'obtenir de M. Sécrétan à Niort l'autorisation de le reproduire. Nous ne croyons pas qu'on puisse avoir un carton original. C'est plutôt un patron servant à guider les ouvriers pour les réparations ou les reprises en plomb. Mais en l'absence de tout renseignement sur la provenance de ce document, nous ne rectifions pas l'idée qu'il croyait avoir : l'ombre disparaît pour ne rester entre le verrier et le cadre.

Les archives de Notre Dame n'ont été closes qu'en 1806.

2. Desavre, *Histoire de Champdeniers*, p. 54.

1. Arch. de l'église Saint André de Niort. *Bull. de la Soc. de statistique des Deux-Sèvres*, t. V, p. 166.

2. Arch. départ. des Deux-Sèvres. Minutes du notaire Sabourin, dépôt Nadit.

DESSIN [illegible] DU VITRAIL DE L'ÉGLISE [illegible] DE NIORT [illegible]

vandée par l'inscription lapidaire n'ait été qu'une « restauration. »

Espérons qu'au cours des travaux nécessités par le récent écroulement d'une partie des voûtes de Notre-Dame, le service des Monuments historiques exigera le déplacement du buffet d'orgues, indispensable pour rendre un peu de clarté à une église qui n'est éclairée que par les bas-côtés) et qu'on pourra étudier de plus près l'*Arbre de Jessé*. Le dessin que nous publions permettra au besoin de lui rendre sa splendeur première par une prudente restauration.

Henri Clouzot.

De quelques dessins du XVIIIe siècle représentant les tombeaux des ducs de Bourgogne.

Pendant que s'imprimait la notice, parue récemment dans cette Revue, sur *Le nombre des Pleurants aux tombeaux des ducs de Bourgogne*[1], Dom Ursmer Berlière publiait de son côté dans la *Revue Bénédictine*[2] un document intéressant sur les dessins du XVIIIe siècle représentant ces mêmes tombeaux. Il importe de le signaler ici comme un complément de mon article. Aussi bien, ce document apporte-t-il une contribution très appréciable à l'histoire des tombeaux. En effet les dessins connus qui les représentent dans leur état ancien sont en très petit nombre et les modifications qu'ils ont subies au XIXe siècle donnent aux dessins du XVIIIe une valeur de document.

Le document publié par Dom Ursmer Berlière est une lettre originale de Dom Pierre Thivel à Dom Bernard de Montfaucon, écrite à celui-ci à l'époque où il réunissait les matériaux de son grand ouvrage : *Monumens de la Monarchie françoise*[3]. Montfaucon avait demandé à Dom Thivel de lui procurer, au cours d'une tournée archéologique en Bourgogne, de bons dessins des tombeaux de la Chartreuse de Champmol lez-Dijon : Dom Thivel lui répond en ces termes le 31 août 1725 :

« ...Dom Plancher a fait dessigner les tombeaux des 2 Ducs de Bourgogne qui sont aux Chartreux de Dijon par un sculpteur de Dijon appelé Du Bois. Il y a deux tombeaux, celuy de Philippe le Hardi et celui de Jean sans Peur avec sa femme. Ces deux tombeaux ont leurs quatre faces et leurs effigies couchées sur les tombeau[x]. Dom Plancher n'a fait dessigner qu'une face de chacun et la representation desdits Ducs qui sont dessus. Cela lui a coûté 20 écus. Gislequin, peintre de Dijon, qui est sans doute celui dont votre Révérence veut parler, qui veut vendre 400 [livres] le dessein desdits tombeaux, n'a dessiné qu'un côté d'un tombeau, et il a été 3 ans à faire cet ouvrage ; il a raison de les vendre si cher, s'il veut faire payer ses journées. Mais je doute fort qu'il le finisse, à moins qu'il ne trouve quelque facile et prodigue curieux. Ce dessin est à la vérité d'une longue haleine, les figures y étant multipliées à l'infini et ce qui démonte le plus un dessinateur, ce sont les ornements gotiques du goût du 14e siècle, la variété des feuillages et des petites piramides. Enfin, mon Révérend Père, à mon retour à Dijon, je tâcherai de vous donner la satisfaction que vous demandez de moi, pourvu que le R. P. Prieur veuille bien me donner la permission et le tems de vous témoigner mon zèle à vous faire plaisir, ce qu'il ne me refusera pas certainement, si vous voulez bien prendre la peine de lui en écrire un petit mot d'honnêteté : mais auparavant voyez si vous ne trouverez pas dans la bibliothèque du Roy ou dans les cabinets des héritiers de Mr de Gagnières les desseins desdits tombeaux ; il est seur qu'il les a fait dessiner quelques années avant sa mort : cela feroit plaisir à Votre Révérence et elle les auroit sans doute d'une meilleure main que la mienne...

[*Signé :*] fr. P. Thivel, m. b.

D'Auxerre, le 31 aoust 1725.

Ce texte permet tout d'abord d'attribuer d'une façon précise les deux dessins bien connus publiés par Dom Urbain Plancher, en 1734, dans le tome troisième de son *Histoire de Bourgogne*, ceux-là même qui servirent, au XIXe siècle, aux

1. Numéro de mars-avril 1911.
2. Numéro d'avril 1911.
3. Cette lettre est tirée d'un recueil de la correspondance de Montfaucon (Bibliothèque nationale, fonds français, n° 17712, fol. 252 et 253). Dom Bernard Johet, du monastère de Chiari (Italie), a eu la grande obligeance, dont je le remercie, de me signaler cette publication.

restaurateurs des monuments : Dom Plancher, bénédictin de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon, a pu donner à Dom Thivel, qui logeait à cette abbaye lors de ses séjours à Dijon, des renseignements certains. A voir cité « un sculpteur de Dijon appelé Du Bois », on songerait tout d'abord volontiers au célèbre Jean Dubois, l'auteur de l'*Assomption* de Notre-Dame de Dijon. Mais comme il était mort à l'époque où Dom Plancher travaillait à son *Histoire* [1], il ne peut être question que de son fils, Guillaume Dubois [2], lui aussi sculpteur à Dijon, précisément alors en pleine activité, dessinateur médiocre au demeurant quoique consciencieux, que son nom seul recommande à l'attention [3]. Le prix payé pour ce travail, vingt écus, ne semble pas, au surplus, représenter les honoraires qu'eût exigés un artiste réputé.

Si les dessins publiés par Dom Plancher, de même que ceux publiés plus tard, à la fin du XVIIIe siècle, étaient déjà bien connus, en revanche la lettre de Dom P. Thivel nous révèle l'existence d'autres dessins dans la collection Gaignières et ces dessins n'ont jamais, semble-t-il, été signalés. On ne les retrouve pas aujourd'hui, au Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale [4]. Montfaucon a-t-il mis la main sur les dessins de Gaignières qui lui étaient signalés et, dans ce cas, pourquoi ne les aurait-il pas publiés ? Ou bien a-t-il recouru à l'offre de Dom Thivel, disposé, semble-t-il, à lui fournir lui-même les dessins désirés, s'il ne les trouvait pas ailleurs ? On ne sait. Mais ce qui apparaît nettement dans la lettre de Dom Thivel, c'est que l'entreprise la plus importante tentée pour reproduire les tombeaux de Champmol reste celle du peintre dijonnais Gilquin.

Il faut observer que le document publié par Dom Berlière place à une date antérieure à celle qu'on propose d'ordinaire l'initiative de Gilquin. Ce n'est pas au milieu du XVIIIe siècle, mais vers 1720 que Gilquin a établi la première de ses planches, circonstance qui ne peut qu'augmenter la valeur de son témoignage. Remarquons d'autre part que cette première planche servit à son auteur de spécimen, car il entendait n'exécuter la série complète des huit faces que s'il trouvait acquéreur à un bon prix. Bon prix en effet que les 400 livres qu'il demandait. Montfaucon connaissait ces exigences, mais il fallait, pour les satisfaire, de plus grandes ressources que les siennes. Gilquin dut donc attendre longtemps encore un client généreux : il ne lui vint que plus tard en la personne du gouverneur de Bourgogne, Louis-Joseph, prince de Condé.

Passé de Chantilly à Compiègne, puis à la Bibliothèque nationale [1], l'album de Gilquin nous reste, et ses magnifiques planches constituent la source graphique essentielle pour l'histoire des deux tombeaux.

Henri Drouot.

1. Il mourut le 29 novembre 1694.

2. M. E. Fyot, auteur d'un volume sur *Le Sculpteur dijonnais Jean Dubois*, Dijon, 1907, n-8°, a bien voulu confirmer cette interprétation.

3. Il est à remarquer que les gravures de Dom Plancher ne portent pas le nom de Dubois, mais seulement l'indication : *A. Maisonneuve sculp.*

4. M. Paul-André Lemoisne a bien voulu s'en assurer : nous le en remercions.

1. Manuscrits nouv. acq. fr., n° 5916.

Le Christ de Saint-Jean de Dijon.

Le chevet rectangulaire de l'église Saint-Jean de Dijon a été coupé au commencement du XIXe siècle pour élargir la place qu'épouse la route nationale dans la traversée de la ville. Ainsi a été irrémissiblement mutilé un des plus beaux édifices dijonnais, dont pour rien, pour le plaisir, on avait déjà abattu les trois flèches en charpente. Saint-Jean est très ancien, mais l'église actuelle, de style flamboyant ne fut commencée qu'en 1448, et malgré la lenteur de la construction sans compter les à-coups qui suspendirent parfois le travail, achevée sans modifications du plan primitif. Comme à la cathédrale Saint-Jean à Lyon, les tours carrées se dressent à l'intersection de la croisée et du sanctuaire. Au pignon de celui-ci étincelait une grande verrière à toutes colorations, donnée en 1459 par Philippe le Bon : on y voyait peints, agenouillés avec leurs patrons debout, les trois premiers ducs et duchesses de Bourgogne de la seconde race, Philippe le Hardi et Marguerite de Flandre, Jean sans Peur et Marguerite de Bavière, Philippe le Bon et sa

troisième femme Isabelle de Portugal, et Charles, comte de Charolais, le futur Charles le Téméraire, et sa première femme, Isabelle de Bourbon, la mère de Marie de Bourgogne. Ce vitrail, le plus magnifique de la ville, admiré même au temps où l'on ne comprenait rien à l'art médiéval, fut détruit à la Révolution en même temps que les statues debout aux portes, deux à la grande, une à celle de la croisée. Il ne nous reste pas même un dessin de la verrière ducale : des écussons aux armes de Bourgogne, conservés par fortune, se voient dans l'édicule de la chaire,

CHRIST DE CLAUS SLUTER (XVe SIÈCLE)

en la chapelle de l'asile des aliénés qui remplace la chartreuse de Champmol, fondée aux portes de Dijon, pour être le lieu de sépulture des ducs et de leur famille.

Au bas du vitrail, sur la place, était appliqué à la muraille un Crucifix en pierre, de grandeur à peu près naturelle, œuvre d'un sculpteur inconnu du XVe siècle, et l'une des images extérieures les plus vénérées de la ville. Elle se trouvait, en effet, sur le chemin que de la Conciergerie suivaient les condamnés à mort pour se rendre au lieu des exécutions, la place voisine de Morimond, ainsi nommée de la grande abbaye cistercienne qui fut une fille de Cîteaux, dont l'hôtel aliéné au XVIIe siècle, était contigu. Mais dans le langage populaire, on avait transformé Morimond « Moribundus », en Morimont, « Mortis Mons », et donné ainsi au nom abbatial, un sens qui rappelait la destination tragique du lieu. Le cortège des condamnés, s'arrêtait devant le Crucifix de Saint-Jean, et le patient agenouillé y faisait une suprême prière. Puis on se remettait en marche vers la place des supplices distante de 150 mètres environ, où se dressait un Calvaire à côté de la potence et de la roue.

Le Crucifix de Saint-Jean fut restauré au XVIe siècle et brisé à la Révolution ; mais la tête mutilée dans sa chute, avait été recueillie par une famille de la paroisse qui la conserva pieusement et quand l'église fut rendue au culte en 1866, en fit don à la fabrique. Elle fut placée dans la sacristie où on la put voir jusqu'à la loi de séparation ; les donateurs la revendiquèrent alors et on la leur rendit.

Sans être un morceau de premier ordre, le Christ de Saint-Jean nous paraît d'un grand caractère et l'exécution très large n'enlève rien à l'expression. Il est reproduit ici pour la première fois d'après une photographie de M. Hector Gaillet. Un rapprochement s'impose de lui-même avec la tête du Christ de Claus Sluter, provenant du Puits de Moïse et conservée au musée de la Commission départementale des Antiquités, à Dijon ; non, sans doute, pour les égaler ; très manifestement, le Christ de Claus Sluter passe et de beaucoup celui-ci, mais ce sont des œuvres de même sentiment et de même famille. Claus Sluter a choisi le moment où le divin supplicié exhale son dernier soupir ; ce que, traduisant les versets de saint Mathieu, XXVII, 50 ; de saint Marc, XV, 37 ; de saint Luc, XXIII, 46 ; de saint Jean, XIX, 30, le poète Marc Jérôme Vida, 1490-1566, a exprimé dans un assez beau vers, le seul qui ait survécu de son poème en six chants, la « Christiade » :

Supremumque animam ponens caput expiravit.

Au contraire l'imagier inconnu de Saint-Jean a pris le moment qui précède immédiatement la mort. La tête n'est pas inclinée mais se redresse, se renverse même en arrière, porte son regard vers le ciel et de la bouche ouverte s'échappe le cri : « Mon Père, je remets mon âme entre vos mains. »

Ce qui fait la beauté de ce morceau, c'est que le réalisme de la souffrance s'y allie à une noblesse singulière. C'est par cette dignité et cette vérité que l'œuvre anonyme me paraît mériter d'être rapprochée de celle de Claus Sluter.

Dans sa précieuse collection d'objets divers, choisis avec une sûreté impeccable de goût, M. le docteur Louis Marchant, de Dijon, possède une tête de Christ en pierre, presque grandeur nature, provenant de Montbard, Côte d'Or, et qui est manifestement une œuvre bourguignonne du XVe siècle finissant, ou des toutes premières années du XVIe. Il y a quelque sauvagerie dans cette sculpture abrupte, si savante, pourtant, taillée en grands plans simplifiés, mais aussi une angoisse, un pathétique sans bassesse, que l'on ne saurait trop admirer. Ce n'est plus l'image souffrante et sereine du Christ mourant, telle que l'a évoquée Claus Sluter : le réalisme a fait son chemin dans l'art et nous arriverons bientôt à ce type du supplicié torturé, convulsé d'agonie, dont Holbein nous donnera bientôt l'effrayante représentation dans son Christ mort du musée de Bâle.

Il y a, ce nous semble, quelque intérêt à rapprocher ces deux œuvres bourguignonnes d'inspiration identique et sensiblement contemporaines, le Christ de Saint-Jean et celui de la collection Marchant. Combien l'art des siècles suivants qui, lui aussi, dans ses tableaux, ses sculptures, ses ivoires cherchera à nous émouvoir en exprimant le paroxysme de la souffrance physique, demeurera au-dessous de ce pathétique auquel par la seule vertu d'un sincère sentiment religieux soutenu par de longues traditions de probité artistique, atteint sans effort le ciseau d'imagiers inconnus !

Henri Chabeuf.

TÊTE DE CHRIST (Coll. Louis Marchant)

CHRONIQUE

FRANCE

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Séance du 8 septembre.* — M. Héron de Villefosse annonce à l'Académie que le P. Delattre, ayant repris les fouilles de la grande basilique chrétienne de Damous el Karita, où il a jadis rencontré le bas-relief de l'Adoration des mages, a pu dégager, dans les dépendances de cette basilique, une nouvelle chapelle munie d'une abside et de niches. Il y a trouvé des fragments de sarcophages, de bas-reliefs et de mosaïques : le nombre de ces fragments et les débris d'inscriptions trouvés dans cette basilique est tel que le P. Delattre, au 30 août, en était, comme total, au n° 3.493. Il faut signaler, en particulier, un fragment d'inscription qui porte 9 lettres et que le P. Delattre a pu joindre à six autres rencontrés par lui il y a 25 ans. Ce texte honorifique présente l'éloge d'un personnage de la République gravé sous l'Empire : on savait que ce général avait vaincu les *Transpadani ;* le nouveau fragment porte qu'il avait été augure et questeur. Le P. Delattre ne tardera pas, sans doute, à présenter un rapport détaillé sur ces dernières fouilles.

Amboise. — Le 3 septembre dernier a eu lieu à Amboise, sous la présidence de M. Tittoni, ambassadeur d'Italie, un pèlerinage organisé par la Ligue Franco-Italienne, aux endroits auxquels est attaché le souvenir de Léonard de Vinci : le château du Clos-Lucé, où François Ier fit l'acquisition de la *Joconde* et où le maître mourut, l'église Saint-Denis, où il est enterré.

La Ligue a fait don à la ville d'Amboise d'un buste de Léonard.

Avignon. — Le peintre Yperman, à qui fut déjà confiée la restauration des peintures murales du Palais des Papes d'Avignon, vient d'être chargé de restaurer également les fresques de Simone Memmi et autres peintres italiens qui décorent la cathédrale Notre-Dame-des-Doms.

— Le Musée Calvet vient de s'enrichir de quelques œuvres intéressantes : une fontaine en pierre de 3m60 de hauteur sur 3m25 de largeur, de provenance avignonnaise, de la fin du règne de Louis XIII ; les armoiries en pierre de la famille Berton des Balbes de Crillon, « d'or à cinq bandes d'azur » ; le sceau d'un évêque d'Apt, du nom de Jean XVe siècle ; un judas en fer forgé du XVe siècle, provenant du Mont-de-Piété d'Avignon ; etc.

Bort (Corrèze). — Des voleurs ont pris dans l'église de Bort plusieurs objets d'orfèvrerie et antiquités de valeur.

Brequenille (La) (Haute-Loire). — On a signalé récemment l'état de dégradation dans lequel se trouve la chapelle de la Brequenille où est conservée une statue de la *Vierge* en bois, du début du XVe siècle, d'un mètre cinquante de hauteur, qui rappelle un peu celle de l'église du Marthuret, à Riom. La Vierge porte un livre ; l'enfant tient un petit oiseau dans ses mains. La chapelle tombe en ruines et il suffirait d'un ouragan pour provoquer un désastre. Il est grandement temps que l'Administration des Beaux-Arts intervienne.

Brioude (Haute-Loire). — Les journaux ont annoncé il y a quelque temps la prétendue disparition d'un tableau représentant *la Sainte-Famille* et appartenant à l'église Saint-Julien de Brioude. En réalité, la nouvelle est heureusement inexacte. La peinture en question, œuvre de l'école florentine, qui porte les armes de la famille Rochefort d'Ally, n'a pas été dérobée et tout le monde peut la voir actuellement dans la sacristie de l'église.

Castres. — Un vol a été commis au musée de Castres : une croix en cuivre incrustée d'émaux a été dérobée, ainsi qu'un poignard italien et divers autres objets de moindre valeur. Une vitrine, dans laquelle sont conservées de magnifiques chasubles du XVe siècle a été fracturée, mais le voleur n'a pas emporté ce riche butin, trop encombrant pour lui sans doute. C'est en plein jour, alors que de nombreux visiteurs parcouraient les salles du musée, que l'audacieux malfaiteur a pu réussir.

Charlieu (Loire). — Une souscription vient d'être ouverte en vue d'effectuer dans la chapelle de l'abbaye de Charlieu, un des plus beaux monuments de l'architecture romane en France, des travaux

[illegible] R.A.C.

FRAGMENT DE L'ANCIEN JUBÉ DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES (XIIIe SIÈCLE)

Tête du Roi Mage endormi, dans le groupe de l'Appel de l'ange

[illegible] d'après un ancien moulage. L'original déposé dans la Chapelle [illegible] de la Crypte de la Cathédrale de Chartres

[illegible] le nez de cette délicate figure est brisé [illegible] sur la seconde planche

de réfection indispensables pour la solidité de l'édifice, et qui expose une notice de M. Thiollier, envoyée à toute personne qui en fait la demande. Les souscriptions sont reçues chez M. Ferrary, trésorier du Comité, notaire à Charlieu.

Chartres. — Tout le monde connaît les sculptures provenant des débris du jubé de la cathédrale. Les originaux se voient dans une des chapelles de la crypte, la chapelle Saint-Martin, et les moulages peuvent être étudiés à Paris au Musée de Sculpture comparée. Une des figures les plus charmantes et les plus pures qu'aient sculptée les maîtres du XIIIe siècle est celle du plus jeune des rois mages, endormi au premier plan du groupe représentant le songe des mages. Elle était une des très rares parties des fragments du jubé parvenues intactes jusqu'à nos jours. Une récente visite à Chartres nous a permis de constater avec indignation que le nez avait été mutilé. Le forfait est d'hier, un maladroit l'a commis. Aucune précaution n'est d'ailleurs prise pour empêcher que les têtes voisines subissent le même sort et pour sauvegarder ces merveilles de l'art du XIIIe siècle. Désormais le petit roi mage est défiguré pour toujours et tous ceux qui auront éprouvé quelque émotion devant ce visage si délicatement modelé ne la retrouveront ni au musée du Trocadéro, ni chez les quelques détenteurs d'anciens moulages : un moulage intéresse, on ne l'aime pas. Nous donnons deux reproductions de cette jolie tête, avant sa déplorable mutilation..

— Un riche amateur d'art, M. Narcisse Mangin, dont les collections sont justement célèbres, est mort il y a quelques semaines laissant à la ville de Chartres tous ses tableaux, ivoires et objets d'art. Pour le seul transport de ces collections, M. Mangin prélève sur sa succession une somme de 20.000 fr. ; et par ailleurs il lègue 55.000 fr. au ministre des Beaux-Arts « pour concourir, avec les 66.000 fr. déjà affectés par M. Dujardin-Beaumetz à la même destination, à la restauration et à l'aménagement de l'ancien palais épiscopal de Chartres, en vue d'y établir le musée municipal de cette ville ».

A noter que l'intention première du généreux donateur était de faire bénéficier le Louvre de tous ces trésors, mais que le vol de la *Joconde* l'en détourna et lui fit remanier de fond en comble son testament.

Conques (Avignon). — Le célèbre trésor de Conques était montré jusqu'ici aux visiteurs dans un petit local dépendant de l'ancienne abbaye aveyronnaise. Pour le soustraire aux dangers de vol et d'incendie, la municipalité de Conques, avec le concours de l'Administration des Beaux-Arts, a fait construire un musée spécial où le trésor sera désormais en sûreté et où on vient de l'installer.

Gap. — Le musée départemental récemment édifié à Gap vient de recevoir un certain nombre de donations intéressantes. Il s'est enrichi notamment : de plusieurs portraits de réformateurs haut-alpins, de Guillaume Farel ; d'un très beau cachet en cuivre d'une ancienne confrérie de Saint-François ; d'un sceau royal de justice de Louis XVI : d'une plaque de cuivre argenté portant estampés la liste et les poinçons des orfèvres et fabricants d'objets d'or et d'argent en 1791 ; d'un drapeau en soie blanche fleurdelysé aux armes royales de Louis XVIII, avec la devise *Signum concordiæ*, envoyé à Gap par le roi à la suite de sa rentrée en France en 1816 ; de deux plaques foyères provenant de la fonderie de la Chartreuse de Durbon et datées de 1671 et 1746 ; d'un lot de dix-sept lithographies en couleurs de Daumier ; etc.

Grenoble. — Un comité s'est formé à Grenoble pour élever un monument au général de Beylié qui fut si généreux envers sa ville natale et auquel le musée doit tant d'œuvres d'art de choix. Le conseil municipal et le conseil général ont donné l'exemple en votant l'un 5000 fr., l'autre 1000 fr.

Laval. — Le château de Laval, qui depuis le début du XIXe siècle servait de prison, a été repris, il y a peu de temps, à l'administration pénitentiaire et rendu au service des monuments historiques qui a fait entreprendre des travaux importants de restauration. La belle forteresse date du XIIe siècle et a été remaniée et décorée à la Renaissance. Les projets de restauration ont fait déjà l'objet de critiques, malheureusement fondées. On veut, comme d'habitude, refaire entièrement certaines parties de l'édifice. Ainsi la salle dite des Gardes présente une charpente ancienne, en mauvais état, il est vrai, mais qu'il est très facile de conserver et de consolider. On veut l'abattre et en mettre une complètement neuve à la place, qu'on dissimulera ensuite sous un lambris intérieur également tout neuf. Dans certaines pièces du XVe siècle, on voit de belles solives apparentes présentant des moulures délicates. Comme quelques-unes sont pourries, on a parlé de les remplacer toutes par des poutres en béton armé.

Il est question aussi d'installer dans le château les différentes collections de la ville (histoire naturelle, préhistoire, archéologie). On veut avoir un musée bien propre et reluisant et c'est ce qui explique sans doute cette rage de la restauration à outrance. Quand donc condamnera-t-on ces méthodes dangereuses ? Quand le public se révoltera-t-il enfin contre ceux qui, comme à Saumur ou à Fontevrault, massacrent nos monuments, sans aucun contrôle, sous les yeux d'une administration qui laisse faire et qui n'ose rien dire ?

Meaux. — Le monument élevé dans la cathédrale de Meaux par Mgr de Briey à la mémoire de Bos-

suel a été inauguré le dimanche 29 octobre. Le panégyrique de Bossuet a été prononcé par Mgr Touchet, évêque d'Orléans.

Nantes. Le Conseil municipal de Nantes et le Conseil général de la Loire-Inférieure ont voté chacun une somme de 6000 francs pour les réparations de l'ancienne porte Saint-Pierre qui vient d'être dégagée près de la cathédrale et dont nous avons déjà parlé (*Revue*, 1911, p. 64). On se rappelle que cette porte était menacée et qu'on avait parlé de la démolir. Souhaitons que les réparations projetées se bornent à une simple consolidation et non à une réfection qui détruirait le caractère de la construction.

Le musée de Nantes a acquis un dessin de Roll, rehaussé de gouache, représentant *Agar au désert*, morte : contre elle, est couché son fils Ismaël, dévoré par la faim, cherchant désespérément la mamelle. En même temps a été achetée une autre œuvre du même artiste : trois femmes nues dans un décor mythologique enveloppé d'une brume légère. C'est l'esquisse pour décoration d'un tableau qui a figuré à l'exposition de la Nationale en 1909.

Paris (*Église Saint-Séverin*). — Un commencement d'incendie, survenu au cours d'un service funèbre et qui aurait pu avoir des suites désastreuses, a endommagé à l'église Saint-Séverin, au début du mois d'octobre, de nombreuses œuvres d'art : outre les boiseries et l'autel en bois de la chapelle Saint-Charles-Borromée, les peintures qui ornaient cette chapelle sont en partie détruites : œuvres de Jobbé-Duval et datées de 1853 et 1854, elles figuraient *saint Charles portant la communion aux pestiférés*, ainsi qu'une allégorie des *Vertus théologales*, au-dessus de l'autel, et, en face, la *Mort de saint Charles* et les anges le conduisant au ciel. En outre, les pompiers, pour accomplir leur œuvre de sauvetage, ont dû briser les vitraux modernes de cette chapelle.

(*Musée du Louvre*). — A l'heure où nos lecteurs recevront ce numéro, la Joconde n'aura sans doute pas encore été retrouvée. On a suivi de nombreuses pistes, on a fait des enquêtes multiples, on a prononcé des sanctions, mais hélas ! le chef-d'œuvre n'a point reparu. Est-il permis d'avoir encore quelque espoir ? Certains amis de l'art, qui ne peuvent se faire à l'idée de ne plus revoir le divin sourire de Monna Lisa, pensent qu'il ne faut pas désespérer. Nous voudrions que leur optimisme fût justifié.

Le beau *saint Sébastien* de Mantegna, provenant d'Aigueperse et acheté par le musée du Louvre (voy. *Revue*, 1910, p. 429), vient d'être placé dans la salle des acquisitions nouvelles du département des peintures. Nous ne saurions trop engager nos lecteurs à aller admirer cette œuvre monumentale, qui est capitale dans l'histoire de l'art italien. C'est comme un morceau détaché des célèbres fresques du maître conservées aux Eremitani de Padoue. Nous en donnerons une notice et une reproduction dans le prochain numéro.

Puy (Le). — M. Paul Le Blanc, de Brioude, vient de donner au musée Crozatier, du Puy, une série de monnaies, jetons et médailles du plus grand intérêt. Ces nombreuses pièces, se rapportent en majeure partie à l'histoire des provinces d'Auvergne et du Velay, sont destinées à prendre place dans la collection numismatique A. Montelhet, qui comprend près de trente mille spécimens.

M. Le Blanc a joint à son envoi vingt-huit reproductions de sceaux particulièrement importants pour la sigillographie régionale et dont le plus ancien type est celui de Bertrand de Chalançon, évêque du Puy en 1242.

Saint-Bertrand de Comminges. — On a signalé à maintes reprises l'état lamentable dans lequel se trouve l'église de Saint-Bertrand de Comminges. La toiture est défoncée en certains endroits et il pleut dans l'édifice. Le cloître aussi est mal entretenu. Nous lisions il y a peu de temps que des échafaudages ont été dressés à l'extérieur contre un des murs, mais aucun ouvrier n'y a paru jusqu'ici. L'hiver se passera encore avant que les travaux urgents aient été exécutés.

Saint-Guilhem-du-Désert. — On annonce que la municipalité de Saint-Guilhem a l'intention de faire construire une école devant l'abside de la belle église romane qui serait ainsi complètement défigurée. Un des paysages les plus admirables du Midi est donc menacé. Des protestations se sont élevées de suite contre ce projet insensé. L'école pourrait sans aucun inconvénient être élevée dans un autre emplacement. Le ministère de l'Instruction publique, mal informé, sans doute, n'a pas fait d'objection. Nous espérons que l'autorité préfectorale s'opposera à un tel acte de vandalisme.

Sarrancolin (Hautes-Pyrénées). — Des statuettes et des émaux de la châsse de Sarrancolin, dérobée, ainsi que nous l'avons dit, en juin dernier, ont été retrouvés dans le lit de la Neste, presque à l'endroit où on avait découvert, peu après le vol, la châsse elle-même (voy. *Revue*, p. 320). On se demande alors dans quel but a agi le voleur.

Ussel (Corrèze). — Un émail de Limoges d'une grande valeur a été dérobé à l'église de Notre-Dame d'Ussel, le 9 septembre.

H. R.A.L.

FRAGMENT DE L'ANCIEN JUBÉ DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES (XIIIe SIÈCLE)

Tête du Roi Mage endormi dans le groupe de l'Appel de l'ange

voir la notice et la vue de face sur la première planche

Verdun (Meuse). — Un vol audacieux vient d'être commis à Verdun, dans la paroisse principale de la ville, à l'église Saint-Sauveur. En plein jour, alors que le curé de la paroisse procédait au baptême d'un enfant, un individu a fait le tour de l'église, a dérobé des tableaux d'une certaine valeur qui s'y trouvaient et qu'il a emportés après les avoir découpés au moyen d'un canif au ras de leur cadre.

Les œuvres disparues sont : un *Christ* de 2 m. 10 de haut sur 1 m. 50 de large, un portrait de *sainte Claire*, tenant un ostensoir (1 m. 90 sur 1 m. 15) et *Jésus-Christ apparaissant à Marie-Madeleine* (1 m. 60 sur 0 m. 95).

AUTRICHE-HONGRIE

Dürnstein. — D'une importance toute particulière sont les résultats fournis par les recherches du chanoine de Klosterneubourg, le professeur W. Paüker, touchant l'histoire architecturale de l'ancienne collégiale de Dürnstein sur le Danube. Elle passait jusqu'ici pour être l'œuvre de l'architecte de Saint-Pölten, J. Prandauer, l'auteur également de la demeure des chanoines de Melk.

Nous connaissons maintenant, outre cet architecte, toute une série d'artistes qui ont collaboré à la construction et à l'embellissement de Dürnstein ; pour la magnifique tour, il faut citer J. Munkenast, auquel on doit également la façade de l'église de Zwettl. Matthias Steindl, artiste universel, des plus féconds, a travaillé aussi à Dürnstein, ainsi que le père du peintre Kremser Schmidt.

Le travail du professeur Paüker a paru dans le troisième volume du *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*.

VIENNE — HELIOG. NAKEL, LEIPZIG — GRAVELLE, SCULPTEUR DE GUILLAUME

Goess. — Des archéologues et des artistes s'occupent depuis plusieurs années avec une attention toute particulière de rechercher les restes de peintures dans les églises et monuments du moyen âge qui avait été jusqu'ici complètement négligé. Des œuvres de tout premier ordre du XIIIe siècle ont été ainsi découvertes dans l'ancien couvent des religieuses à Goess, de même qu'à Saldenhofen, en Styrie. Le peintre Jean Viertel-

berger s'est particulièrement distingué dans la mise à jour de ces œuvres d'art.

Klosterneubourg. — L'église collégiale de Klosterneubourg, dont l'ornementation était restée inachevée depuis le XVIII siècle, est maintenant l'objet d'une décoration monumentale. Le peintre Peyfuss a retracé des scènes de la Passion dans les compartiments demeurés vides. Les stucs ont reçu une polychromie et une dorure bien appropriées. Malheureusement cette décoration a été interrompue depuis plusieurs années. Il manque encore celle du compartiment occidental de la voûte de la nef.

Liechtenstein. — Au sujet de l'entretien des monuments, il faut placer en première ligne la restauration du château de Liechtenstein, faite avec une munificence véritablement princière et une connaissance fort intelligente de l'architecture de l'époque. La construction des XIIe et XIIIe siècles, placée dans un site admirable, était en ruines depuis la guerre turque, au XVIIe siècle. La restauration en a été menée avec la plus grande habileté, en respectant l'état actuel des bâtiments.

Presbourg. — Ces jours derniers, on a annoncé la restauration à la cathédrale de Presbourg, en Hongrie, de l'ancien maître-autel de Raphael Donner, datant du premier quart du XVIIIe siècle. Cette œuvre d'art remarquable a été très endommagée par une fantaisie gothique des plus barbares du temps de Lippert, en 1868. Les sculptures en plomb sont dispersées, mais en bon état. On se propose maintenant de remettre à bref délai la statue équestre de saint Martin et les deux anges en prières à la place qu'ils occupaient primitivement, idée que tout ami des arts saluera avec joie.

Vienne. — En ce qui concerne l'entretien des monuments, la transformation et l'agrandissement du caveau impérial chez les Capucins de Vienne offrent un intérêt tout particulier. Comme la place y faisait manifestement défaut, on lui adjoignit un caveau voisin, revêtu de marbre blanc et pourvu d'un autel. L'espace demeuré provisoirement vide produit une impression très heureuse. Le reste du caveau a été également décoré et transformé dans ses grandes lignes. Par suite de l'éloignement des grilles placées autour des sarcophages, les remarquables tombeaux des empereurs Charles VI, Joseph I et de leurs femmes se présentent maintenant à nos yeux dans toute leur splendeur. Le caveau impérial offre un modèle extrêmement instructif de l'évolution du goût artistique depuis le milieu du XVIIe siècle. Il eût été désirable toutefois que l'autel transporté, sous le règne de Joseph II, du caveau dans l'église, avec le magnifique groupe en marbre de la *Pietà* de Strudel, fût rétabli à sa place primitive, à l'extrémité du « vieux » caveau. Il existe sur le caveau impérial une monographie faite avec le plus grand soin, due à l'érudit professeur Wolfsgruber, bénédictin de Schotten, d'après laquelle une description a été donnée dans le livre sur « *Vienne* » de Gugliá.

On se soucie beaucoup de donner une grande régularité à l'intérieur de la ville de Vienne. A cet effet, on a sacrifié mainte demeure patricienne remarquable au point de vue artistique : les palais de Melk et Heiligenkreuz (Sainte-Croix) sont désormais menacés. On ne peut se résigner à retrancher même par la pensée, de la physionomie de la ville de Vienne, ces deux imposants groupes de bâtiments, d'un pittoresque charmant. Chacun d'eux renferme en outre une chapelle d'une valeur artistique considérable. Toutes deux sont du XVIIIe siècle. La chapelle du palais Sainte-Croix, avec ses tourelles, est très belle extérieurement. L'intérieur d'une si heureuse harmonie, renferme des tableaux d'Altomonte et des sculptures de Giuliani *(fig.)*. La chapelle du palais de Melk n'attire pas l'œil extérieurement ; elle est de petites dimensions, mais à l'intérieur elle se remarque par son extrême richesse. La fresque qui orne le plafond est l'œuvre de Bergl, les peintures du maître-autel de Kremser Schmidt. Tout récemment M. Jos. Wlha a photographié ces chapelles.

— Un musée national pour la Basse-Autriche est en voie de formation à Vienne. Les collections déjà toutes prêtes ont été provisoirement déposées Wallnerstrasse, n° 8. L'archiviste régional D. Vancsa a prodigué ses efforts en cette occasion.

Alfred SCHNERICH.

GRANDE-BRETAGNE

Londres. — *Musées. National Gallery.* La National Gallery, entre autres acquisitions importantes dues aux inlassables efforts de son éminent directeur Sir Charles Holroyd et de ses administrateurs, vient de s'enrichir d'une œuvre maîtresse de Jean Gossart, *L'Adoration des Mages (fig.)*, acquise de la Comtesse douairière Rosalinde de Carlisle, au prix d'un million, somme relativement faible eu égard à la beauté et à la parfaite conservation de ce magnifique tableau dont nous donnons la reproduction et que beaucoup considèrent comme le chef-d'œuvre de l'artiste.

Dans cette œuvre, cependant moins forte et moins audacieuse que son prestigieux *Adam et*

Exc. à Hampton Court, « petit Jan », ou encore Johannes Malbodius, comme Gossart s'appelait lui-même, a mis sinon l'intense foi d'un Memling ou la religiosité d'un Gérard David, du moins toute son imagination, toute sa virtuosité, toute son énorme science de la composition, de l'académie humaine, du modelé, des lumières, du coloris ; presque impeccable dans l'ensemble comme dans les plus petits détails — car, malgré les dimensions du panneau (1 m. 80 × 1 m. 20, avec une figure de 0,60 centim. de haut) il reste toujours l'enluminneur prodigieux qui, avec quelques autres maîtres de la Gilde de Saint Luc, a produit le célèbre Bréviaire Grimani — il y suscite une émotion grave et pleine de majesté, de cette majesté flamande faite de tant de bonhomie. Aussi, satisfait, le disciple de Quentin Matsys signa-t-il deux fois cette composition, où son interprétation de l'étable et du paysage de Bethléem est baignée dans la lumière d'un doux crépuscule comme on en voit sur l'Escaut : IENINI GOSSART. OG MABUS, sur le bonnet couronné du roi d'Ethiopie et, toujours à gauche, IENINI GOSSART, sur le gorgerin de l'écuyer nègre de Balthazar.

JEAN GOSSART. L'ADORATION DES MAGES. (Londres, National Gallery).

Peinte sur quatre panneaux en hauteur, un peu avant son installation à Anvers, en 1500 ou 1501, alors que le peintre de la Gilde anversoise n'a pas encore subi l'influence italienne, mais est un des fervents de la Renaissance encore à son matin, peinte pour l'Abbaye de Grammont, dans la Flandre Orientale, l'*Adoration des Mages* (qui ne compte pas moins de trente-cinq figures) devint, un siècle plus tard, la propriété de l'archiduc Albert qui la fit placer dans sa chapelle privée ; en 1732 elle passa dans la galerie du prince Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas, d'où, en 1781, elle émigra chez le cinquième comte de Carlisle, à Naworth, au nord de l'Angleterre, où, jusqu'à ces derniers jours, elle fut le joyau des collections du château de Howard. Notons qu'heureusement inspirée par le souvenir de feu le huitième comte de Carlisle — qui fut président du Conseil des Administrateurs de la National Gallery — la Comtesse douairière de Carlisle a refusé et de céder à la nouvelle mode des collectionneurs anglais qui offrent aux souscriptions publiques l'occasion d'acquérir — au prix fort — les toiles de leurs collections, et d'accepter les offres très avantageuses de quelques américains propriétaires de galeries de tableaux. Pour cette acquisition de premier ordre, le Conseil de la National Gallery a versé 375.000 fr., la Société National Art Collections Fund y ajouta 250.000 fr. et le gouvernement, ayant avancé le reste du million (qui fut depuis complété par la Temple West Fund et la Loan Exhibition Fund), a donné tout le temps nécessaire pour le payement des droits de vente qui restent à la charge du Musée.

British Museum. — Le Rapport annuel du British Museum vient de paraître et nous renseigne sur les acquisitions de cette incomparable bibliothèque-musée : parmi les 26.063 volumes et pièces — non compris la musique, ni les périodiques — reçus l'an dernier, se trouvent 59 ouvrages imprimés au XVe siècle, dont le plus important est le précieux « Psautier de Zinna », imprimé en 1495 aux frais des empereurs Frédéric III et Maximilien Ier ; aux médailles, 65 monnaies du milieu du IIe siècle trouvées dans le Hampshire ; aux antiquités égyptiennes, 150 fragments de papyrus coptes ; aux estampes, 227 dessins et 208 gravures provenant du legs Salting ; aux manuscrits, la copie du catalogue des peintures et dessins de Buckingham Palace, remise par le Grand Chambellan. Enfin, de Pâques 1910 à Pâques de cette année, 1.472.278 volumes ont été communiqués à 219.274 lecteurs, — soit 1.300 lecteurs de plus que pendant l'exercice précédent.

Victoria and Albert Museum. — Le Musée Vic-

toria and Albert, à South Kensington, a fait deux très intéressantes acquisitions appartenant à la première période du gothique français : un groupe de cinq colonnettes détachées (*fig.*), en marbre gris, du XIIIe siècle, avec bases unies et chapiteaux en pierre, provenant de Villemer, sur la route de Nemours, et une délicieuse *Vierge à l'Enfant*, en grès, du commencement du XIVe siècle (*fig.*), dont se serait jadis enorgueilli le monastère d'Écouen.

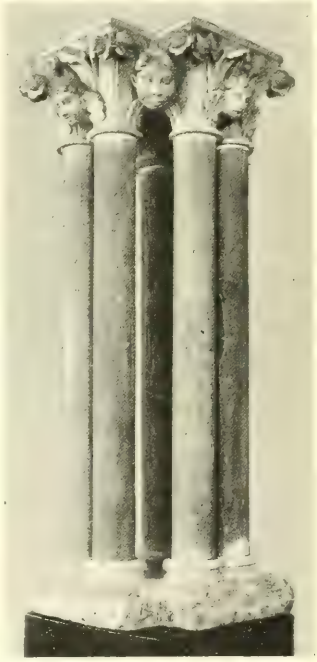
VIERGE PROVENANT D'ÉCOUEN. (XIVe s. Londres, Victoria and Albert Museum).

A droite du groupe de colonnettes on voit une statue en pierre peinte et dorée, « Blanche de Castille », dit-on, et à gauche, au fond, une « Vierge » en pierre dorée, toutes deux de la fin du XIVe siècle français et prêtées par le grand collectionneur anglais M. Fitzhenry. Derrière la statue de la Vierge à l'Enfant deux statuettes françaises de la première moitié du XVIe siècle: sainte Marie-Madeleine et sainte Barbe (école de Troyes), encore prêtées par M. Fitzhenry.

London Museum. — Ce nouveau musée de l'histoire londonienne, dont nous avons signalé la création (voir n° de janvier-février, p. 68) et dont une partie des richesses, éparses un peu partout, sont actuellement dans les vitrines de la Rétrospective à l'Exposition du Couronnement de Shepherd's Bush, sera bientôt logé, provisoirement du moins, dans les appartements de gala du Palais de Kensington que le roi a mis à la disposition du comité formé par le Local Government Records et le Museums Committee of the London County Council et que préside l'Hon. Lewis Harcourt, membre du Parlement.

Églises. — Après être restée fermée au public depuis le 1er mars à cause des fêtes du couronnement, l'*Abbaye de Westminster* vient d'être rouverte le 10 septembre. Rappelons ce fait peu connu que la basilique, restaurée par Wren, est, en somme inachevée, puisque le grand architecte avait prévu un gracieux campanile dont seules les bases, très visibles, sont posées sur la toiture, en arrière des tours du Nord. Il faut également citer, à l'occasion des grandioses cérémonies du sacre qui s'y sont déroulées le 23 juin, l'antique cérémonial qui, sous le titre de *Liber Regalis* en règle aujourd'hui encore tous les détails : magnifiquement enluminé et orné de peintures, ce manuscrit — dont le Roxburghe Club publia, en 1871, une belle reproduction — fut composé par les moines de l'abbaye, sous la direction de Nicolas Lettlengton, abbé de Westminster, pour servir au sacre de Richard II ; il constitue aujourd'hui un des plus importants objets du trésor de la vieille abbaye.

Dans Amen-Court, un des petits squares qui entourent la cathédrale de Saint-Paul, on a placé dernièrement un curieux cadran solaire, découvert par hasard dans un des greniers de l'énorme église, qui date du XVIIe siècle et porte la signature de Rowland ; jadis, aux XVIIe et XVIIIe siècles, il servait à régler les horloges de la cathédrale.



COLONNETTES PROVENANT DE VILLEMER (XIIIe s.) (Londres, Victoria and Albert Museum)

Sociétés. — A la *Royal Archæological Society* ont été faites deux intéressantes communications documentées par des projections : « Quelques notes sur des originalités héraldiques », par M. G. C. Druce, le 14 juin, et « Fouilles à l'emplacement de Corstopitum, dans le Northumberland », par M. W. H. Knowles, le 5 juillet. Du 25 juillet au 2 août, la grande société a tenu ses assises annuelles d'été à Cardiff et à Tenby, sous la présidence du Comte de Plymouth, assisté de Sir Henry H. Howorth, président de la R. A. S., du comte de Dunraven, de l'évêque de Saint-David, du vicomte Tredegar, de Miss Talbot of Margam, etc. Venus nombreux à cette assemblée, les membres de la R. A. S. ont visité l'église Saint-Jean à Cardiff, les vieux châteaux de Caerphilly, de Saint-Fagan, de Llanblithian, Old Beaupré, Saint-Donat, Coity, Ogmore, Manorbier, Lamphey, Pembroke et Carew, les anciennes églises, cathédrales ou chapelles de Llandaff, Llantwit, Saint-Donat, Coity, Monkton et Saint-David, enfin les vénérables prieurés et abbayes d'Ewenny, Margam, Neath et de l'île Caldy. Le programme, très complet et des plus intéressants, comportait pour chaque soir, en plus des explications données par d'experts archéologues au cours des visites, une réunion où les membres vinrent, en grand nombre, émettre et discuter leurs opinions.

Society of Antiquaries. Séance du 25 mai. — Le Dr C. H. Head, président de la Société, préside. M. John Bilson lit une communication sur « Le Plan de la première cathédrale de Lincoln », fondée en 1073 par Remi, aumônier de Fécamp, évêque de Lincoln, le premier prêtre normand élevé à la prélature en Angleterre. M. Bilson estime que, sauf le haut de la façade ouest, la cathédrale était achevée dès 1092 ; ce sont les fouilles récentes qui ont permis de rétablir avec certitude le plan primitif lequel, rappelant tout à fait l'architecture religieuse normande, présente de grandes analogies avec Saint-Nicolas de Caen, Cerisy-la-Forêt, Lessay et Saint-Georges de Boscherville. Il comprenait une nef — mesurant intérieurement 20 m. 25 au total — que dix piliers à droite et autant à gauche séparaient des bas-côtés ; le transept, tout particulièrement intéressant avec sa galerie à chaque bras, comme à Jumièges ou à Bayeux, et ses détails analogues à ceux de Saint-Etienne de Caen, comptait 36 m. 95 de long et à peu près 9 m. de large, deux baies éclairaient le bras méridional et une celui du nord ; enfin le chœur, large de 8 m. 75, flanqué de deux bas-côtés (dont il était séparé par trois arcades, comme à Montivilliers), — sans doute murées jadis, ainsi qu'à Cerisy et à Saint-Albans — qui s'arrêtaient net à la hauteur de la clef de voûte du chevet, se terminait à l'est par une abside semi-circulaire. Deux tours partaient de l'extrémité occidentale des bas-côtés de cette belle cathédrale dont la longueur totale intérieure était de 94 mètres.

British Numismatic. — Séance du 24 mai : Présidence de M. Carlyon-Britton, président de la Société. La Leicestershire Architectural and Archæological Society : MM. Burton, Clarke et Eugène Courteau sont élus membres. M. Henry Symonds lit une communication « La Frappe sous Marie Tudor ». — Séance du 19 juillet : Présidence de M. Carlyon-Britton qui fait une communication sur « un penny d'Ethelred, vice-roi de Mercie et gendre d'Alfred le Grand » et sur « un penny de Llywelyn, fils de Cadwgan, du type de la seconde frappe de Guillaume Rufus ».

Canterbury and York Society. — 7me assemblée générale annuelle, 27 juillet : Président, Dr James Gairdner. Le rapport du secrétaire indique que d'importantes parties des registres des diocèses de Londres, Lincoln et Hereford ont été publiées par les soins de la Société et qu'on va entreprendre le même travail pour les diocèses de Cantorbéry, Carlisle et Rochester. Le président attire l'attention des membres sur l'importance historique de cette publication qui permet de contrôler par les registres épiscopaux les assertions des historiens et des archéologues.

Ventes. — 25-27 mai, chez MM. Sotheby, Livres et Manuscrits : *The New Testament*, Tyndale's Version, 1534 (412 fr. 50) ; *Legenda Sanctorum*, par J. de Voragine, imprimé à Augsbourg en 1472 (500 fr.) ; *Missale secundum ordinem Trajectensem*, Allemagne, 1457 (3.100 fr.) ; un *Antiphonaire* italien de la fin du XVIe siècle (1.100 fr.) ; *Prières Chrestiennes*, manuscrit de Nicolas Jarry, 1640 (7.750 fr.) ; *Livre curieux et utile pour les Sçavants et Artistes*, 1690 (475 fr.) ; *Fragmenta Aurea*, Suckling, 1646 (750 fr.) ; Divers écrits de Bossuet, reliés pour Madame de Maintenon (412 fr. 50).

— 25-26 mai, chez MM. Christie, Tableaux. Vente de feu Charles Butler. A indiquer : Andrea Mantegna, *La Madone à l'Enfant*, 30.175 fr. ; Raphaël, *Madona di Casa Colonna*, 5.250 fr. ; Cosimo Roselli, *sainte Catherine de Sienne donnant la règle aux sœurs du second Ordre de Saint-Dominique*, 32.800 fr., *saint Nicolas de Bari*, avec sainte Catherine et sainte Lucie à droite et sainte Marguerite et sainte Agathe à gauche, 28.875 fr. ; Andrea del Sarto, portrait de sa femme en *Madeleine*, 23.625 fr. ; Bonifazio Veneziano, *La Sainte Famille* avec saint Jean, sainte Elisabeth et les bergers, 28.875 fr. ; Le Verrocchio, *La Madone à l'Enfant*, 27.550 fr. ; Le Pinturicchio, *La Madone à l'Enfant*, 27.550 fr. ;

Rubens, *Loth et sa famille quittant Sodome*, 170 625 fr. Ensemble de la vente, 61 numéros : 1.369.155 fr.

21 juin, chez MM. Christie. Tableaux et Dessins. Vente de feu M. John Polson of Thornly and Tranent : douze vieux dessins de l'école de Lucas de Leyde, *Les Stations de la Croix*, encadrés, 1.200 fr.

Nécrologie. — Le Dr Paget, évêque d'Oxford, Chancelier de l'Ordre de la Jarretière, est mort le 2 août dernier, à l'âge de soixante ans. Membre de la Commission Royale de Discipline ecclésiastique, ses connaissances en droit canon étaient des plus étendues et il se montra historien consciencieux dans ses nombreux travaux ayant trait à l'histoire de l'Eglise en Angleterre.

— Le même jour s'éteignait une des personnalités les plus populaires de la Cité, le chanoine doyen Gregory, âgé de quatre-vingt-treize ans. C'est lui qui, en 1874, rétablit les offices du chœur dans toute leur pureté et la maîtrise lui doit d'être une des meilleures du monde religieux : plein d'énergie et de vitalité, il ne se démit de ses fonctions de Doyen qu'au 1er mars de cette année, six mois avant sa fin.

Barnstaple (Devonshire). — Se livrant à un travail archéologique concernant cette localité, M. Sydney Harper constata qu'une chasuble d'avant la Réformation, mentionnée pour la richesse et la beauté de ses broderies et orfrois dans un inventaire dressé par la fabrique paroissiale en 1562, avait disparu du trésor de l'église. M. Harper acquit la certitude que vers 1563 un des fabriciens, M. John Peard, l'avait achetée à une vente et finit par la découvrir, à Braunton, chez une descendante de l'acquéreur, Mme Peard de qui il obtint pour l'église de Barnstaple la restitution de la précieuse chasuble.

Cattistock (Wessex). — M. Joseph Denyn, le célèbre carillonneur de la cathédrale de Malines, est venu, le 27 juillet, inaugurer le carillon complet installé dans la belle tour de l'église de ce simple village.

Chatteris (Cambridge). — Pour aider à la restauration de la vieille église de Chatteris, Lord et Lady de Ramsey ont organisé à son profit un « pageant » (sorte de défilé, comprenant des scènes et des chœurs) historique de la localité représentant, entre autres, la fondation du monastère de religieuses en 980.

Colchester (Essex). — La cité de Colchester ayant chargé M. Ernest Mason de dresser les « Annales Historiques de Colchester » auxquelles il travaille depuis plus de douze ans, attend pour publier ce vaste ouvrage que de généreux collectionneurs lui fassent don ou lui communiquent les dessins suivants qu'elle n'a pu encore trouver : portrait de l'archéologue John Burton, le château de Colchester avant 1680, le prieuré de Saint-Botolph avant 1648, le portail de l'abbaye de Saint-Jean avant 1642 et le monastère des Franciscains de Colchester.

Denbury (Devon). — L'église de ce village, non loin de Newton Abbot, est vénérable, car Aldred, l'archevêque d'York, qui couronna Guillaume le Conquérant et, sans doute, Harold aussi, avait coutume d'y célébrer souvent la messe, de 1032 à 1046. Or, la voûte de cette antique chapelle est fort délabrée et menace ruine : ce serait une grande perte, car elle date de près de 900 ans.

Galles (Pays de). — La Commission Royale des Monuments Historiques du Pays de Galles a, dans son rapport du 5 août, fait quelques remarques qui ont fort ému les archéologues du Royaume-Uni : elle déclare, en effet, ne posséder aucun pouvoir pour forcer les propriétaires à « conserver » ce qu'elle a classé ; bien plus, certain service du gouvernement a autorisé la destruction du camp préhistorique de Penmaenmaur. Aussi la Commission demande-t-elle que le Parlement étende ses pouvoirs et lui permette de s'opposer aux actes de vandalisme que commettent nombre de propriétaires et de fonctionnaires ignorants ou cupides. Et le rapporteur cite cet exemple topique : le propriétaire du château de Dyserth, monument historique du commencement du XIIe siècle, au sommet d'une colline du Flintshire, estimant que cette ruine n'avait de valeur que comme carrière de pierres meulières toutes taillées, l'a loué à bail à une petite compagnie qui a déjà enlevé toutes les pierres de la facade méridionale, du logis, de la cour quadrangulaire, du donjon et de nombreuses parties du rempart, si bien qu'il ne reste plus que deux tours à chaque extrémité est et ouest, des fragments de la courtine du nord et quelques vestiges des défenses intérieures. Or, le propriétaire, M. Léonard Hughes, serait un artiste !

Launceston (Cornwall). — On a célébré le 30 juillet le quatre-centième anniversaire de la belle église Sainte-Marie-Madeleine dont la première pierre fut posée en 1511 et qui fut consacrée en 1524 par Voysey, évêque d'Exeter.

Repton (Derby). — Il y a quatre ans, M. Vassall, en pratiquant des fouilles autour de la crypte saxonne, au dessous du chœur de l'église paroissiale de Repton, avait fait d'importantes découver-

tes archéologiques ; continuant ses travaux, M. Vassall a, cette année, mis à jour une dalle funéraire en albâtre, où est représenté en relief l'effigie de sir Robert Frances de Foremarck, mort vers l'an 1400. La crypte, maintenant dégagée et restaurée, permet, par tels de ses détails réparus à la lumière, de se rendre compte qu'elle servait de chapelle basse au célèbre monastère de Repton, détruit par les Danois en 874. Les travaux ont également fait découvrir sous la verrière orientale de l'église, à l'emplacement du cloître, une autre belle dalle funéraire portant en creux une large croix de Malte aux extrémités arrondies et paraissant dater du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. Enfin, en pratiquant des fouilles au nord-est du jardin du prieuré, M. Vassall a retrouvé des fondations et des pans de murs qui lui ont permis de reconstituer le plan du prieuré que les Augustins avaient édifié en 1172.

Torquay (Devon). — La petite, mais historique paroisse de Tor, qui est la plus ancienne église de Torquay et que l'on prétend avoir été fondée par saint Petrock, un des grands apôtres de la Cornouaille, longtemps avant l'abbaye de Tor, possédait trois antiques cloches en mauvais état dont deux remontaient au XIVe siècle et la troisième portait la date de 1533 ; de généreux catholiques, le colonel et Mme Cary, viennent de la faire restaurer et ont, en outre, fait don à cette église de trois autres cloches.

Écosse (Glascow). — L'Exposition Ecossaise, dont nous avons dit quelques mots dans notre dernière chronique, a dû le meilleur de son succès à son « Palais de l'Histoire », où ont été exposés les documents les plus précieux, entre autres 350 portraits de rois d'Ecosse, des dessins, gravures, bijoux et objets historiques, réunis par les soins éclairés de M. Robert Renwick et du Dr Maitland Thomson. Sans parler des chartes, archives et registres de cités et bourgades écossaises, où l'on pouvait puiser des documents innombrables, les souvenirs d'intérêt religieux, rassemblés par M. Eeles, y abondaient et étaient de premier ordre, ils comprenaient des ornements d'église, des vases sacrés, des cloches, des archives paroissiales, des manuscrits, le cartulaire de l'abbaye de Cambuskenneth (XIIIe), l'*Ordinale* d'Holyrood (XVe), les Registres des sessions de Kirk (XVe et XVIe) et mille documents concernant le Covenant et les Puritains.

Cte A. de Croze

Athènes. — La ville d'Athènes va compter un musée de plus, et ce sera un musée de peinture. Il est dû à la générosité d'un riche grec, mort récemment à Londres, M. Corjalenios. Celui-ci a laissé 300.000 fr. à l'Etat pour la construction d'un édifice destiné à abriter les tableaux et les dessins qui se trouvaient jusqu'ici dans le Polytechnikum. Ces œuvres ne sont pas négligeables. On y trouve des Titien, des Tintoret, des Veronèse, des Tiepolo. Aux Vénitiens, il faut ajouter deux Jordaens, un Van Dyck, un Suyders, et une belle collection d'œuvres de l'Ecole française : Boucher et Greuze y représentent le dix-huitième siècle ; Decamps, Gavarni, Devéria, le dix-neuvième. Enfin le Musée abritera une suite d'œuvres caractéristiques de l'art grec moderne.

Flessingue (Hollande). — L'église Saint-Jacques, à Flessingue, a été détruite par un incendie : il n'en reste plus qu'un mur qui menace ruine. Un plombier, occupé à souder les plombs de la toiture avec une lampe à esprit de vin, a été la cause involontaire du désastre. De la toiture, le feu a gagné la tour, puis l'église anglaise, les maisons avoisinantes ; tout le quartier n'était qu'une mer de feu. Après trois heures de travail, on s'était rendu maître de l'incendie qui était visible de tous les points de l'île de Walcheren. Seules, les archives renfermées dans la salle du Consistoire ont pu être sauvées.

L'église Saint-Jacques avait été érigée en 1328 par le comte Guillaume III et était passée, en 1572, aux mains des protestants qui, depuis, y célébraient leur culte.

Roumanie. — A Bucarest, la Commission des Monuments historiques, sous la présidence de M. John Kalindero, vient, à la suite d'un rapport de M. C. Balacescu, statuaire, de prendre la louable initiative de faire mouler toutes les sculptures anciennes (colonnes, bas-reliefs, chapiteaux, chambranles de portes et fenêtres) qui ornent les églises et monastères du pays.

M. Balacescu, chargé des moulages, a commencé par la belle église du couvent de Vacaresti, depuis longtemps transformé en prison, et continuera par l'église métropolitaine. On espère avoir réuni prochainement la plus grande partie des ornements à conserver ; ils formeront une exposition permanente qui sera installée dans le Palais administratif de l'église roumaine.

BIBLIOGRAPHIE

KLEINSCHMIDT (Beda). O. F. M. **Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte.** Paderborn, Ferd. Schöningh, 1910, in 8°, 640 p. et 308 fig.

Le très substantiel manuel de M. Beda Kleinschmidt rendra certainement beaucoup de services à ceux qui veulent acquérir les connaissances premières de l'histoire de l'art et particulièrement de l'art chrétien. L'auteur a divisé son ouvrage en plusieurs parties : architecture, sculpture, peinture, arts industriels, symbolique et iconographie. Le grand nombre de figures rend, on le conçoit, le texte beaucoup plus clair.

On pourrait peut-être reprocher à ce *manuel* de compter 640 pages, et de fait, c'est une histoire de l'art chrétien qui s'adresse aussi bien aux initiés qu'aux débutants. Toutefois, certains chapitres nous ont paru un peu faiblement traités. Il était, il nous semble, utile d'insister davantage sur l'architecture et la sculpture en France au XIIe et au XIIIe siècle, puisqu'il est reconnu que c'est à ce pays que d'autres, tels que l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne, doivent de nouvelles formes et un nouveau style.

Une autre remarque m'est venue à l'esprit. M. Beda Kleinschmidt, voulant se borner uniquement à l'art chrétien, passe souvent sous silence des œuvres capitales, mais qui sont profanes, de peintres ou de sculpteurs, qu'il aurait été cependant intéressant de rapprocher de celles qui rentrent spécialement dans le cadre du volume. Mais on comprend facilement l'embarras d'un auteur lorsque, dans un livre ayant trait à l'histoire de l'art et qui doit être assez sommaire, il ne doit viser que le côté religieux. Il y a certaines divisions qui se prêtent mal à l'exposition.

Je me permettrai aussi de faire remarquer que les légendes des figures sont quelquefois fautives ou insuffisantes et que le texte ne les corrige ni ne les complète en bien des cas[1]. Dans une seconde édition qui, nous l'espérons, ne tardera pas à voir le jour, ces petites erreurs ou omissions disparaîtront.

Nous ne terminerons pas cet aperçu très court sans insister sur l'abondance des documents indiqués ou reproduits et des renseignements bibliographiques donnés dans ce manuel que tous les amis de l'art devront consulter ou se procurer.

A. B.

1. Ainsi (p. note p. 93, cathédrale de Reims, au lieu de Saint-Remi ; p. 176, statue du roi de Corbeil, à Paris, au lieu de Saint-Denis ; p. 563, calendrier d'un manuscrit anglais, sans indication de provenance ; etc.

DOERING (Oscar). **Deutschlands Mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle.** Leipzig, K.W. Hiersemann, 1910. In 8°, xv-414 p., 119 fig. Hiersemanns Handbücher, Bel. VII.

A côté des sources écrites de l'histoire du moyen âge : récits des annalistes et des chroniqueurs, vies de saints, poèmes et romans, diplômes, chartes et documents d'archives, il y a un ensemble de sources, qui n'a pas été utilisé peut-être autant qu'il devrait l'être, ce sont les monuments d'art : lorsque tout autre document fait défaut, ce sont de véritables sources historiques ; mais même lorsque nous possédons d'autres renseignements, ils sont toujours intéressants parce qu'ils servent d'illustration.

C'est en les considérant sous cet aspect que M. O. Doering vient d'étudier dans leur ensemble les monuments et d'une manière plus générale les œuvres d'art du moyen âge d'Allemagne. L'ouvrage est divisé en un certain nombre de grands chapitres eux-mêmes subdivisés.

Et d'abord l'église : M. D. étudie l'évolution des monuments religieux : les cathédrales, les collégiales, les abbayes bénédictines, cisterciennes, celles des Augustins, des Prémontrés, des Dominicains, des Franciscains, des Carmes, des Templiers et des Hospitaliers. Puis les châteaux-forts et les palais, avec leurs chapelles doubles. La ville, l'Hôtel-de-ville, les remparts, les maisons, habitations et monuments historiques. Les peintures et sculptures sont très intéressantes en tant que source d'histoire, surtout pour les portraits qu'elles reproduisent : pour la même raison, il faut faire une part importante aux tombes, et aux monuments funéraires. L'auteur termine cette étude par l'héraldique et l'épigraphie. A la fin du volume est une

liste des saints les plus connus, avec l'indication de la région, de la ville et du milieu où ils sont plus particulièrement honorés.

Chaque grande division est suivie d'une liste des monuments d'art étudiés dans chaque chapitre, avec la date de leur fondation. Ces listes très complètes, plus particulièrement pour les églises et abbayes sont très importantes et guideront le travailleur qui désire étudier tel ou tel groupe de monuments, en même temps qu'elles constituent une sorte de dictionnaire où l'on retrouve rapidement l'état et la date d'un monument.

L'illustration, choisie avec grand soin, vient à l'appui de la démonstration de l'auteur et souligne les conclusions de ce très intéressant ouvrage, où les œuvres d'art sont examinées dans leur ensemble sous un point de vue nouveau : leur contribution à l'étude de l'histoire.

A. T.

WOLFFLIN (H.). **L'art classique, initiation au génie de la Renaissance italienne, traduit de l'allemand sur la quatrième édition par Conrad de Mandach,... avec Préface du traducteur.** Paris, H. Laurens, 1911. In-8°, VIII-343 p., 2 fig., 80 pl.

Succédant à Jacques Burckhardt à la chaire d'Histoire de l'art à l'Université de Bâle, le professeur Wölfflin s'était donné comme programme d'initier ses élèves au génie de l'art italien, en fixant leur attention sur les principales œuvres des grands maîtres de l'Italie centrale : ce sont ses leçons qu'il publia jadis en un volume traduit bientôt en plusieurs langues, et dont M. Conrad de Mandach, le mieux préparé à ce difficile travail, vient de nous donner une excellente traduction.

Dans une première partie, l'auteur suit l'ordre chronologique et étudie les œuvres de chaque artiste, séparément ; dans une seconde, il montre ce qu'il y a de nouveau dans l'art du cinquecento : l'idéal et l'esthétique, sentiment de modération, principes de simplification et de clarté, d'unité et de cohésion, mise en valeur du corps humain. M. Wölfflin passe en revue les grandes œuvres des précurseurs : Giotto, Masaccio, Verrocchio, Filippo Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, puis Léonard de Vinci : la *Cène*, la *Joconde*, la *sainte Anne* du Louvre ; Michel-Ange : le *David*, dont le réalisme outrancier est poussé jusqu'à la laideur, le plafond de la chapelle Sixtine, les *Esclaves*, où le maître traite avec une habileté consommée le nu et la puissance latente, le monument de Jules II ; Raphaël, dont M. Wölfflin montre le sentiment de mesure dans la *Mise au tombeau*, les *Madones florentines*, la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*, le *Châtiment d'Héliodore*, les portraits, les retables ; fra Bartolommeo ; Andrea del Sarto ; enfin Michel Ange, après 1520 : les groupes et statues de la chapelle des Médicis, le *Jugement dernier*, les œuvres de la décadence. Des éléments qui caractérisent le XVe siècle, certains comme le grand geste, le sentiment de la mesure dominant les attitudes, la notion des vastes espaces et la beauté solennelle peuvent s'expliquer par le milieu social et littéraire où vécurent des artistes; mais d'autres, comme la transformation survenue dans la mise au point des ensembles plastiques, le besoin de grouper en un tableau clair et concentré des visions plus riches ne relèvent pas de ce milieu et semblent ne pouvoir s'expliquer : ces caractères ont leur raison d'être et leur but en soi. Une très nombreuse illustration, fort bien choisie, vient éclairer le texte et appuyer la démonstration. Dans sa traduction, M. de Mandach a suivi l'idée de M. Wölfflin, plutôt que la lettre, et on peut l'en féliciter.

Marcel AUBERT.

BAUM (Julius). **Ulmer Kunst.** Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911, in-8°, 32 p., 96 pl. et 8 fig.

M. J. Baum a groupé dans ce volume les reproductions des œuvres les plus typiques des maîtres dont le talent s'est développé à Ulm au XVe et au XVIe siècle. Dans le domaine de la peinture, il faut d'abord citer Hans Multscher, le fondateur de l'école d'Ulm, dont on connaît surtout le grand retable ou autel de Wurzach, au musée de Berlin, signé et daté de 1437, et celui de Sterzing (1456-1458), en partie à l'hôtel-de-ville de cette ville, le premier remarquable par la variété des détails familiers, où se révèle l'influence des mystères, le second d'une ordonnance plus froide et moins dramatique. Multscher a été aussi sculpteur : on lui doit un beau Christ au portail du dôme d'Ulm (1429) et les statuettes en bois qui décorent l'autel de Sterzing (église paroissiale, Sainte-Marguerite et de l'hôpital de Sterzing). Un peu après lui a travaillé le peintre Hans Schüchlin, dont on cite principalement l'autel de l'église de Tiefenbronn (1469), pour lequel il eut sans doute un collaborateur franconien, et celui de Mickhausen (musée de Budapest, vers 1480).

Barthélemy Zeitblom, élève de Multscher et gendre de Schüchlin, est le plus populaire de tous les peintres de l'école d'Ulm. Ses principales œuvres sont au musée de Stuttgart (autels de Kilchberg, vers 1485, d'Eschach, 1496, et de Heerberg, 1497-1498). On lui attribue aussi les fragments d'un retable avec des scènes de la légende de saint Valentin (musée d'Augsbourg). Quant à Martin Schaffner, dont la période d'activité s'étend de 1508 à 1529, il fait des emprunts aux maîtres italiens (à

Léonard de Vinci, dans la prédelle du maître-autel de la cathédrale d'Ulm, 1521 et introduit dans la plupart de ses œuvres, par exemple le maître autel de Wettenhausen (Pinacothèque de Munich, 1524), des motifs d'architecture classique. Il ne réussit pas à donner un regain de vie à l'école d'Ulm.

Les dernières planches de l'album de M. Baum sont consacrées aux magnifiques stalles du dôme d'Ulm (1469-1474), dues à Georges Syrlin le Vieux, où se remarque, on le sait, un réalisme intense, en même temps qu'un certain idéalisme, dans les belles figures de patriarches, de prophètes, de saints, de sibylles et de sages de l'antiquité.

R. L.

VIVIANI (D.). **Tempio di S. Angelo in Perugia, studio di repristino.** *Bollettino d'arte*, janvier 1911, p. 28-32, plans, fig.)

Cette église, de plan circulaire, entourée d'un bas-côté et flanquée de chapelles latérales, avait déjà été étudiée à la fin du XVIIIe siècle, par l'architecte Baldassarre Orsini. Suivant la tradition, nous serions en présence d'un ancien temple circulaire à double colonnade ouverte à l'extérieur. Orsini, qui, en 1792, fit quelques fouilles et étudia avec soin la construction, conclut à l'existence dans la même localité d'un temple, dont les matériaux auraient servi, au VIe siècle, à la construction de l'église San Angelo, circulaire, à double colonnade et ceinte d'un mur. M. Viviani pense que l'église actuelle remonte au Ve siècle, on se serait servi de matériaux provenant de temples d'époques et de dimensions diverses ; la seconde rangée de colonnes et pilastres sur lesquels retombent ces arcs diaphragmes portant la couverture du bas-côté aurait été ajoutée depuis dans le cours du moyen âge, au XIIIe ou XIVe siècle. Dans son essai de restitution, M. Viviani, s'inspirant des plans de Saint-Vital de Ravenne et des anciens baptistères, propose une partie centrale, circulaire, couverte d'une charpente basse, éclairée de petites fenêtres en plein-cintre, entourée d'un bas-côté circulaire, couvert d'une charpente rampante, communiquant avec la partie centrale par des arcades en plein-cintre, dont les colonnes, prises à des monuments antiques, sont toutes de dimensions différentes. Trois chapelles carrées et une ronde, plantées sur les axes, communiquent par des portes avec l'extérieur et par une arcature en plein-cintre avec le bas-côté circulaire.

Marcel Auberti.

LOHMEYER (Karl). **Friedrich Joachim Stengel,... 1694-1787.** Düsseldorf, L. Schwann, 1911. In-1°, x-187 p., portraits, fig. et pl. (Mitteilungen des historischen Vereins für die Saargegend, Heft XI.) 8 m.

Ce beau volume est consacré à l'un des maîtres du style baroque, à l'un de ceux qui ont le plus contribué à le répandre en Allemagne : Stengel. L'auteur a entrepris de rendre justice à cet architecte qui ne serait pas assez admiré ; nous souscrivons volontiers à son jugement pour tout ce qui est architecture civile, mais nous ferons quelques réserves pour les églises et édifices religieux, qui d'ailleurs nous intéressent seuls dans cette revue. De nombreuses recherches dans les archives de Coblenz, Wiesbaden, Marbourg, Carlsruhe, Gotha, Saarbrück et du duché de Nassau, ont permis à M. Lohmeyer de compléter la biographie de Stengel, et d'indiquer les noms de tous ses élèves et de ses compagnons, stucateurs, peintres, sculpteurs, artisans de toutes sortes : mais la base du travail de M. Lohmeyer est une biographie manuscrite de Frédéric Joachim Stengel par lui-même, conservée aujourd'hui dans les archives de Madame Claire Roesdorf-Salm, de Wiesbaden, son arrière-petite-fille.

Frédéric Joachim Stengel naquit à Zerbst, le 29 septembre 1694 : il fit ses études à l'Académie de Berlin sous la haute direction d'Andreas Schlütter, et subit tout particulièrement l'influence de deux de ses maîtres, tous deux Français, ce qui explique le caractère français de ses œuvres : le professeur d'architecture civile et militaire, Jean-Baptiste Broebes, élève de Mansart, et le professeur de géométrie, science pour laquelle il eut toujours une prédilection marquée : Philippe Naudé. Ses premiers travaux le rendirent vite célèbre, et il fut appelé aux plus hautes fonctions par toutes les cours du centre et du sud de l'Allemagne : il était à sa mort, en 1787, inspecteur général des monuments de Nassau-Usingen, de Saxe-Gotha, et de Nassau-Gotha. Un de ses fils, architecte comme lui, Balthasar Stengel (1748-1828), fut conseiller et inspecteur général des monuments du Nassau, et conseiller aulaire du royaume de Prusse.

Nous ne retiendrons du grand nombre de constructions de Stengel que deux monuments. L'église catholique de Saint-Jean-sur-la-Sarre, dont la façade ornée de grandes fenêtres, encadrées de guirlandes et de petites baies ovales, et de hauts pilastres, est surmontée d'une tour carrée, dont les deux étages sont séparés par un balcon. Les façades latérales, ornées de grandes fenêtres surmontées d'un motif décoratif à coquilles, sont coupées

par un corps de bâtiment légèrement en saillie décoré de riches pilastres et de trois fenêtres à balustres et surmonté d'un fronton. L'église protestante de Sarrebrück est décorée de médaillons rocaille, de longues fenêtres surmontées d'un oculus richement fouillé, et d'une forte corniche portant une balustrade. Un clocher carré domine le tout. Les vases et les statues qui ornent les niches et les attiques sont en partie l'œuvre de sculpteurs français. Un des amortissements de l'attique du nord représente dans un médaillon soutenu par des Renommées le buste du prince Guillaume Henri. A l'intérieur, sous des plafonds décorés de stucs, sont un autel et une chaire richement sculptés et un beau buffet d'orgue ; des cariatides portent les tribunes. Il est certain que chaque partie en soi de ces monuments religieux est d'un très bel effet, mais personne ne pourra prétendre que l'ensemble convienne bien à un monument religieux ; c'est plutôt la l'architecture d'un château, d'un pavillon et d'un salon.

Le volume de M. Lohmeyer, très richement illustré, bourré de détails et de références, est une contribution très importante à l'histoire de l'architecture baroque en Allemagne.

Marcel AUBERT.

ENLART (C.). **Le monument funéraire de Guillaume du Cos de La Hitte, au Musée civique de Gênes.** (*Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, 1910, 3e trim., p. 249-257, planche.)

M. Enlart, de passage à Gênes, avait remarqué dans les jardins du Palais Blanc une grande dalle funéraire de marbre blanc portant une épitaphe française et les restes d'une figure d'homme en pied assez mutilée ; la tête du personnage et une partie de l'épitaphe a disparu ; ce qui en reste représente la figure d'un homme debout revêtu d'une armure complète, le poing gauche sur la hanche ; le bras droit levé devait tenir une épée ; à ses pieds sont un haume et l'écu de ses armes. S'aidant de ce blason et des débris d'épitaphe, M. Enlart a pu reconnaître dans le personnage sculpté sur cette pierre un des plus braves capitaines de l'armée d'Italie au commencement du XVIe siècle : Guillaume du Cos de la Hitte, qui fut commandant de la place de Gênes et mourut vers 1513. Son monument funéraire dut être érigé dans l'église des Franciscains, San Francesco al Castelletto, belle église du XIIIe siècle, détruite par le peuple de Gênes, en 1528, et dont les restes se voient encore dans le jardin du Palais Blanc.

M. A.

ROUSSEAU (HENRY). **La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles.** Bruxelles, Van Oest, 1911. In-4°, fig. pl. (Collection des grands artistes des Pays-Bas.)

Avec une persévérance inlassable et un soin toujours égal, la Maison Van Oest continue la série de ses publications artistiques ; elles se suivent rapidement. Voici que M. Henry Rousseau, le savant auteur de plusieurs études sur les questions d'art et d'esthétique, publie, non pas une histoire complète de la sculpture aux Pays-Bas aux XVIIe et XVIIIe siècles, mais une esquisse suffisante pour caractériser les œuvres et les artistes de cette période.

Nous louons M. Rousseau, lorsqu'il affirme que la sculpture doit être liée au monument qu'elle décore ; elle en est le complément, et dès lors elle méconnaîtra son rôle, si elle contrarie l'œuvre architecturale. Ce défaut caractérise surtout le milieu et la fin de la période de l'art de la Renaissance.

Cet art n'est pas une copie de celui de l'époque romaine, mais il lui emprunte ses principaux éléments. L'auteur critique l'adoption de ce style pour les monuments religieux. Ce fut une faute, non pas peut-être en Italie « où la construction basée « sur l'emploi des ordres a la force d'une tradi- « tion nationale », mais en deçà des Alpes, « dans « les contrées qui virent naître et se développer « jusqu'à son plus haut point de perfection, l'art « ogival, art religieux par excellence ; ce ne fut « pas seulement une faute contre le goût et le bon « sens ; ce fut encore un véritable manque de tact « que d'emprunter aux temples des divinités de « l'Olympe, les éléments des églises chrétiennes ; « pas plus que son culte et son image, la maison « de Dieu ne doit plagier celle de Jupiter ».

L'art de la Renaissance s'adapte mieux aux constructions profanes ; au début de cette période, les architectes flamands se sont laissé tenter par les élégances italiennes ; leur tempérament y a marqué son empreinte d'exubérance. Et celle-ci à son tour, en poussant « à l'abus des formes contour- « nées, à la multiplicité des détails « perdra « la « splendide pureté de style dans les bossages, les « enroulements, les ressauts et les soubresauts, « les frontons amputés de leur faîte, les surchar- « ges de torchères, de pots-à-feu et de guirlandes, « les accessoires et les découpages de toute es- « pèce. »

Rubens détermine « une formidable poussée de « sève, suite logique du temps d'arrêt imposé par « une période révolutionnaire, improductive et né- « faste pour l'art. »

Les circonstances favorisent cette expansion ; les querelles religieuses, les troubles civils, les mas-

sacres, la rage dévastatrice des iconoclastes avaient ensanglanté le crépuscule du XVIe siècle ».

Il faut refaire ce qui a été détruit, relever les temples ébranlés, meubler et orner les églises qu'on érige de toutes parts. Le gouvernement de l'archiduc Albert et d'Isabelle apporte l'apaisement désiré et favorise la réorganisation du culte ; tout concourt pour favoriser un mouvement artistique, « la « nécessité de réédifier, l'occasion d'employer des « formules nouvelles, le zèle du constructeur, la « bienveillance des autorités ».

M. Rousseau examine successivement « le résultat de ces heureuses conjonctures » dans les monuments et leur ameublement, après avoir déterminé rapidement les caractères du style architectural du XVIIe siècle aux Pays-Bas, l'auteur étudie, dans des chapitres séparés, les jubés, les autels, les chaires de vérité, les bancs de communion, les tombeaux ; dans la plupart de ces meubles, la statuaire assez abondante au XVIIe siècle tend à disparaître peu à peu et n'apparaît plus au XVIIIe siècle ; les confessionnaux, inconnus ou peu connus au XVIe siècle, fournissent aux sculpteurs du siècle suivant, matière à des exagérations de mouvement, attestant la maîtrise de l'ouvrier et la recherche de grandeur dans la composition : tels les deux confessionnaux gigantesques placés, au début du XVIIIe siècle, dans l'ancienne abbatiale des Prémontrés de Ninove ; l'un d'eux est l'œuvre de Théodore Verhaegen (1701-1759).

Nous renoncons à suivre M. Rousseau dans les détails de son intéressante étude : le chapitre consacré aux tombeaux donne bien la caractéristique de ces œuvres parfois prétentieuses, souvent captivantes par l'alliance harmonieuse de l'architecture et de la sculpture : le chœur de la cathédrale Saint-Bavon à Gand réunit quatre mausolées dont l'un, celui de l'évêque Antoine Triest, est une des meilleures œuvres de Duquesnoy ; les autres furent sculptés par Rombaut Pauwels en 1666, par Géry van Helderenberg quelques années plus tard, par Jean Del Cour en 1673.

Les églises des Pays-Bas renferment un grand nombre de ces monuments funéraires datant des XVIIe et XVIIIe siècles ; quelques-uns rappellent les *gisants* des siècles précédents ; la plupart témoignent d'une liberté plus grande, affranchie de la tradition.

Pénétrant ensuite dans le domaine de la « statuaire pure, conçue et exécutée pour elle-même, « et non pour faire partie intégrante d'un ensem- « ble décoratif », M. Rousseau trace un tableau suggestif des œuvres de Jérôme Du Quesnoy, de Luc Fayd'herbe, de Jean van Milder, de Jacques Berger, de Théodore Verhaegen, de Pierre Valckx, de Guill. Kerricx le vieux, de Michel Vervoort, de Pierre Verbruggen le vieux, d'A. Quellin le vieux et d'autres sculpteurs flamands.

Les sculpteurs liégeois méritaient une mention, bien que la principauté de Liège n'ait point fait partie des anciens Pays-Bas ; avec leurs confrères flamands, ils ont porté au loin la renommée de l'art belge : tel Jean Del Cour, tel Arnold Hautfoire, tel encore Renier Panhay et d'autres.

Un volume ne suffirait pas, M. Rousseau nous l'affirme avec fierté, pour décrire « les œuvres des « statuaires belges des XVIIe et XVIIIe siècles, « dispersées non seulement en France, mais en « Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, « en Suède, bref en tous lieux où, appelés par les « princes sur la foi d'une renommée qui s'était ré- « pandue dans toute l'Europe, beaucoup d'entr'eux « s'établirent pour la vie et firent souche d'artistes, « leurs descendants ou leurs élèves. »

L'expression artistique, forte et grande au XVIIe siècle, dégénère au XVIIIe, pour tomber dans l'extravagance et la mesquinerie ; entre ces deux points extrêmes, se déroule une suite d'évolutions résultant d'un jeu d'influences diverses : au début Rubens s'impose par sa fougue innée, son réalisme intense, l'ampleur de l'invention, l'énergie du rendu ; il imprègne de ses leçons plusieurs générations d'artistes.

Mais le voyage d'Italie met une partie des artistes flamands en présence de l'art plus mou, parfois extravagant, rarement pondéré du Bernin.

De Rubens à Bernin la chute est dure et la décadence rapide ; l'abondance fait place à l'exubérance ; la distinction devient de l'afféterie. Cette chute est précédée d'une ère d'incontestable grandeur.

Maître de son sujet, M. Rousseau fait preuve dans son étude d'une très réelle compétence ; il ne pouvait, dans un volume de l'importance de celui que nous présentons ici à nos lecteurs, tracer une histoire complète de la sculpture flamande au cours des deux siècles où fleurit l'art de la Renaissance. Mais son esquisse atteste qu'il est capable d'écrire cette histoire et d'élever à l'art de la sculpture belge, un monument digne de son importance.

Quelques appréciations de l'auteur appellent des réserves : est-il bien vrai que « pour apprécier l'art « d'une époque à sa juste valeur, il faille savoir « fermer les yeux sur le passé » ? pour marquer son admiration pour l'Antiquité grecque, est-il nécessaire d'affirmer que « rien ne lui est comparable » ?

D'autres menus détails pourraient être relevés et fournir matière à discussion ; nous nous en abstiendrons avec d'autant plus de plaisir que ces petites divergences ne sauraient entamer la satisfaction que nous a fait éprouver l'étude de notre savant compatriote.

Jos. Casier.

BOURGEOIS (Victor-H.). **La peinture décorative dans le canton de Vaud dès l'époque romaine usqu'au XVIIIe siècle.** Lausanne, F. Rouge, [1911], in-fol., 56 p., 24 pl. en couleurs et 28 fig.

Le très bel album publié par M. Victor H. Bourgeois et accompagné d'une savante introduction mérite d'être tout particulièrement signalé. Il renferme quantité de documents inédits de première importance pour l'histoire de l'art et de plus, au point de vue purement décoratif, des modèles remarquables dont pourraient s'inspirer les artistes modernes. L'auteur avait entrepris depuis 1904 la tâche de rechercher dans les anciens édifices du canton de Vaud les restes de peintures murales, afin surtout que si certaines d'entre elles disparaissaient, un jour, pour des raisons diverses comme il est malheureusement à craindre, nous en ayons au moins une copie fidèle. Les travaux de ce genre méritent des encouragements et des éloges.

Pour l'époque romaine M. Bourgeois publie des fragments de décorations polychromes empruntés à une villa découverte au printemps de 1904, lors de l'agrandissement du cimetière de Commugny, près de Coppet. Pour les Xe et XIe siècles, on peut citer les peintures de Romainmôtier, de l'église Saint-Pierre de Clages, près de Riddes, en Valais ; pour le XIIe, celles de Montcherand (*Christ entre les symboles évangéliques, la Vierge et les Apôtres*) et de Bonmont. Le XIIIe siècle est brillamment représenté, surtout par les décorations de la cathédrale de Lausanne et du château de Chillon, de l'abside de Saint-Sulpice, qui présente à la voûte un beau *Christ de gloire*, entouré des symboles des évangélistes, et enfin de l'église de Romainmôtier où se voient deux figures de *saint Michel* et de *saint Gabriel*, de dimensions colossales, sur la paroi occidentale de la nef, un *Agnus Dei* et une *Vierge entre saint Pierre et saint Paul*.

A l'art du XIVe siècle se rattachent les peintures de la chambre du duc à Chillon, exécutées de 1342 à 1344, avec des dessins d'animaux, de fleurs et des armoiries, et celles qui ornent la voûte du chœur de l'église d'Ouchy, belle *Mise au tombeau* et anges sonnant de la trompette, le *Paradis* et l'*Enfer*).

Le XVe siècle fut peut-être l'époque la plus remarquable dans le canton de Vaud pour la peinture murale. Il faut citer surtout les décorations des églises de Grandson (*Mise au tombeau*), de Payerne, d'Assens (*Vierge, saints et donateurs*), d'Avenches (*Martyre de sainte Apolline*) et des châteaux de Chillon et de Champvent (*Annonciation, saint Nicolas* et *Messe de saint Grégoire*, dans la chapelle, vers 1500).

Parmi les œuvres du XVIe siècle, il faut établir deux groupes : 1° celles *catholiques*, exécutées avant 1536 et qu'on peut encore qualifier de *savoyardes* ; 2° celles postérieures à cette date et que M. Bourgeois appelle *bernoises* ou *protestantes*. A l'époque savoyarde appartiennent les magnifiques peintures découvertes en 1904 dans le narthex de la cathédrale de Lausanne et qui retracent la *vie de saint Joseph* (début du siècle). Dans le passage qui mène du narthex à la nef on a mis aussi à jour un *Couronnement d'épines*. A indiquer encore pour la même période une *sainte Barbe* entre deux anges, dans l'église de Grandson.

Les restes les plus importants et parfaitement conservés de la seconde moitié du XVIe siècle se rencontrent aux voûtes de la nef et du chœur de l'église de Lutry. « Rinceaux élégants, guirlandes entrelacées, amours nus, bustes, têtes et cornes d'abondance, tout cela y est introduit et mélangé avec un goût parfait et une habileté rare. On est étonné lorsqu'on pénètre dans ce temple d'y rencontrer tout à coup une décoration pareille et l'on se croit subitement transporté bien loin, par delà les Alpes, en pleine renaissance italienne. Il faut, en effet, visiter les plus beaux palais de Florence pour trouver des peintures semblables et les plafonds de la célèbre Galerie des Offices sont la première idée qui s'empare de vous en face des magnifiques voûtes de Lutry. Cet exemple de la Renaissance italienne est tout à fait remarquable en Suisse, unique même. Ces peintures sont datées de 1577 et furent exécutées par maître Humbert Marcsclet, connu par ses travaux dans la salle des Deux-Cents à l'Hôtel-de-Ville de Lausanne.

De l'examen des peintures conservées dans le canton de Vaud, peut-on déterminer des écoles distinctes et bien marquées ? Nous ne le croyons pas. Tout ce que l'on peut dire c'est que sous la domination savoyarde, l'influence française s'est fait très fortement sentir. Félicitons encore, pour terminer, M. Bourgeois de sa luxueuse publication et des sacrifices qu'il s'est imposés pour la mener à bonne fin.

A. BOINET.

GIRON (Léon). **Les peintures murales du département de la Haute-Loire (du XIe au XVIIIe siècle).** Paris, E. Leroux, 1911, in-fol., 112 p., 26 pl. en phototyp. et fig.

Il faut savoir grand gré à M. Giron, conservateur des musées du Puy, d'avoir réuni et commenté dans un magnifique ouvrage les peintures murales que possède encore le département de la Haute-Loire. On doit souhaiter que d'autres érudits locaux se livrent à des enquêtes du même genre et prennent ce beau travail pour modèle. La publication de Gébs-Didot et Laffilée, qui fait

tant honneur à ces deux auteurs, ne pouvait donner pour chaque région que des indications sommaires. Grâce aux moyens perfectionnés de reproduction et aux facilités plus grandes données par certains éditeurs, cette histoire de la décoration murale peut être reprise en détail et traitée province par province, et cela afin de permettre de dégager des idées générales et précises. Ajoutons que M. Giron et ceux qui suivront son exemple sauveront des œuvres qui pour une raison ou une autre pourront disparaître.

La série des peintures murales de la Haute-Loire, transportées en partie sur toile par M. Giron lui-même, qui, on le sait, est un très habile artiste, débute par le colossal *saint Michel* et le *Jugement de Salomon*, de la tribune du transept de la cathédrale du Puy, attribués au XIe siècle, mais que je reporterais plutôt à la première moitié du XIIe. A l'abbaye de la Vaudieu, on voit un beau *Christ de Gloire*, au-dessus des apôtres qui entourent la Vierge, à la cathédrale du Puy des fragments qui semblent se rapporter, suivant les observations très ingénieuses de M. Giron, au *Siège de Saragosse* par Charlemagne, avec une curieuse représentation d'une partie d'échecs.

Le XIIIe siècle nous a laissé à l'église de Chamalières une *Vierge tenant l'Enfant*, un *saint Benoît* et une *sainte Scholastique*, à la cathédrale du Puy, une *Transfiguration*, dont les personnages sont dans des attitudes très mouvementées, une *Vierge avec l'Enfant* et un *Crucifiement*, dans la Chapelle des morts. Pour le XIVe, notons le remarquable fragment de *Pieta* de l'église de Leonfoing, l'*Apparition de saint Michel sur le mont Gargano*, aujourd'hui Mont Saint-Ange, et *saint Michel terrassant le dragon*, à l'église d'Auzon.

Parmi les œuvres les plus attachantes de l'époque suivante, figurent en premier lieu les *Arts libéraux* de la cathédrale du Puy : chaque art est représenté par un groupe qui comprend une femme qui le symbolise et le personnage qui l'a le mieux illustré (Priscien, pour la grammaire, Tubal, pour la musique, etc.). La peinture se distingue par la variété des vêtements et des coiffures et par le luxe des bijoux et des parures. La *Danse des morts* de la Chaise-Dieu, si célèbre, est reproduite d'une façon parfaite par M. Giron et décrite avec un soin extrême. Les reproductions que nous en avait données Jubinal étaient tout à fait inexactes. Dans la chapelle du château de Valprivas, on peut encore voir une *Résurrection des morts*, des dernières années du XVIe siècle, avec des portraits de donateurs.

L'ouvrage se termine par un supplément dans lequel sont décrites des œuvres fort curieuses, par exemple, un panneau représentant une *Pieta*, de la cathédrale du Puy (XVe s.), un autre mozarabe (XVe s.), avec l'*Annonciation* et la *Nativité*, et surtout un plafond d'une maison du Puy, sur lequel a été peint un *bestiaire divin* et qui offre un intérêt tout à fait exceptionnel.

Félicitons encore M. Giron de la patience et de la conscience qu'il a apportées dans ses recherches ; remercions-le des sacrifices qu'il s'est imposés et disons-lui bien haut qu'il a mérité la reconnaissance de tous les artistes et de tous les archéologues en fixant définitivement par de magnifiques reproductions toutes ces peintures qui font partie de notre trésor artistique national.

A. Boinet.

LEVROT (Joseph). **Fresques à Saint-Dalmas-de-Valdeblore. Les peintures murales du comté de Nice.** Nice, P. Lersch et A. N. Emanuel, 1910, in 8°, 25 p. et 2 pl. Édition de *Nice historique*.)

L'église de Saint-Dalmas-de-Valdeblore, qui remonte à l'époque romane, a conservé, dans une des absidioles qui flanque le chœur, des restes de fresques, en très mauvais état malheureusement, mais d'un réel intérêt. On y voit la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, le *Festin d'Hérode* et au-dessus le *Christ de gloire*, entre les quatre symboles évangéliques. Ces peintures semblent un peu antérieures au XVe siècle.

M. Levrot nous donne dans la seconde partie de sa brochure une liste des fresques qui existent encore dans le Comté de Nice, ou qui ont disparu, à Lucéram, Saorge, Briga Marittima, Venanson, La Tour, Roure, Saint-Etienne de Tinée, Sigalle, etc. Les peintures de la chapelle de la Madone « delle Fontane », près de Briga Marittima, sont signées de Jean Canavesio ou Canevesi et datées de 1492. Plusieurs des œuvres de cet artiste sont connues et c'est à lui qu'on a attribué les fresques de la chapelle Saint-Sébastien de Venanson. A la chapelle des Pénitents Blancs de La Tour, on lit, sous un Jugement dernier, les noms des peintres niçois « Currandi Brevesi et Guirardi Nadali » et la date de 1481 (ou 1491 ?). Un autre peintre a inscrit son nom sur un des murs de la chapelle Saint-Sébastien à Roure ; c'est « Andreas de Cela », qui doit sans doute être identifié avec Andrea de Sella, cité en 1519. La chapelle Saint-Erige, au plateau d'Auron, présente toute une série de peintures (1451 environ) représentant les vies de saint Denis et de saint Erige, un saint Christophe colossal, etc., et qui sont remarquables par leur variété et par la vivacité du coloris.

On doit féliciter M. Levrot d'avoir dressé un inventaire aussi complet et aussi précieux et nous espérons qu'il publiera un jour dans un bel album toutes ces œuvres intéressantes et bien peu connues.

A. B.

Bibliothèque nationale. Département des manuscrits. Peintures et initiales de la première et de la seconde Bible de Charles le Chauve. Reproduction des 90 et 81 miniatures des manuscrits latins 1 et 2 de la Bibliothèque nationale. [Préface par M. H. Omont.] Paris, Perthand frères [1911], pet. in-8 carré, 72 et 74 pl.

Les deux célèbres Bibles de Charles le Chauve sont universellement connues, mais jusqu'ici on n'en possédait que quelques reproductions dans des ouvrages généraux. M. Omont a eu l'heureuse idée d'en publier toutes les peintures et initiales. Pour l'iconographie et l'étude des lettres ornées au moyen âge, ces deux recueils sont très précieux. Il y a là de fort jolis modèles d'initiales dont peuvent s'inspirer les artistes modernes.

Rappelons que la première Bible de Charles le Chauve, exécutée au milieu du IXe siècle à l'abbaye de Saint-Martin de Tours, se trouvait au XVIIe siècle dans le trésor de l'église cathédrale de Metz, dont les chanoines l'offrirent en 1675 à Colbert. Elle présente de grandes miniatures à pleine page (495 sur 375 millim. environ), où sont retracés des épisodes de la vie de saint Jérôme, l'histoire d'Adam et Eve, de David, de saint Paul, etc.

La deuxième Bible, à peu près de la même époque, et qu'on rattache à l'école dite franco-saxonne, a été longtemps conservée dans le trésor de l'antique abbaye de Saint-Denis. C'est aussi un très grand et gros volume. On n'y rencontre que des initiales, des encadrements et des arcades ornées pour la concordance des évangiles. Là encore, les artistes de l'époque carolingienne ont montré à quel point ils étaient devenus habiles dans la décoration proprement dite. Leur sûreté de main était vraiment étonnante.

A. B.

HELLENS (Franz). **Gérard Terborch.** Bruxelles, G. Van Oest, 1911, in-8°, 32 pl. (Collection des grands artistes des Pays-Bas.)

On sait quel charme se dégage des œuvres de Gérard Terborch, « qui donne, en un merveilleux raccourci, le portrait pensif de la société hollandaise à une époque sonore de son évolution ». L'artiste ne surcharge pas ses tableaux de personnages ni d'accessoires. Ses scènes, prises sur le vif, se détachent sur un fond sobre de décor et quelquefois même complètement vide. Ce sont des soldats, des femmes à leur ménage ou à leur toilette, des portraits, des personnages faisant de la musique, etc. La femme semble avoir été surtout le sujet d'étude de Terborch. Il nous la peint comme la raison d'être de l'intérieur : il nous a représenté sa grâce sans affectation. C'est avant tout pour lui une maîtresse de maison pleine d'amour-propre, soucieuse d'entretenir chez elle l'ordre et le calme. Tout respire dans ses compositions la tranquillité et le bien-être.

Comme le dit fort bien M. Hellens, « il ne faut pas attendre de cet artiste des sensations immédiates, des lumières soudaines, ou de ces sortes de coups de vent que l'on subit lorsqu'on s'arrête devant une toile de Rembrandt. A vrai dire, Rembrandt tient Terborch dans son ombre, tandis que sa clarté en éclaire d'autres qui, moins que lui, mériteraient d'y être. » Terborch est en définitive essentiellement hollandais : il a peint ce qu'il voyait dans le milieu où il vivait et il l'a fait avec infiniment de grâce et de vérité.

M. C.

SCHNEIDER (René). **Botticelli.** Paris, H. Laurens [1911], in-8°, 24 pl. (Collection *Les Grands Artistes.*)

Le charmant petit volume consacré par M. Schneider à Botticelli, annoncé depuis quelque temps, était attendu avec impatience. On a certes beaucoup écrit sur cet artiste. MM. Diehl, Home, Venturi et Supino ont contribué à éclairer sa vie et l'étude de son œuvre par leurs recherches de critique et d'érudition. Mais il nous manquait un résumé clair, précis et d'une lecture agréable. Certes, la personnalité du peintre est complexe : son âme, sa vie, son talent sont pleins de contrastes. Il peint la femme avec un sentiment exquis et cependant il est misogyne, comme Léonard de Vinci. « Toujours frémissant et passionné, il voue son pinceau tour à tour à la Madone, qu'il fait rêver comme Vénus, et à la fille de la mer, qu'il fait parfois presque aussi chaste que la Vierge. Il célèbre la volupté païenne et finit dans le mysticisme. Son art, qui s'abandonne parfois au réel, raffine sur l'allégorie ; il est à la fois maladroit et recherché, archaïque et médiéval par bien des aspects, et pourtant d'un modernisme si aigu, que le XIXe siècle finissant y a cru trouver l'image de ses propres morbidesses ».

On aime à suivre M. Schneider dans l'analyse qu'il nous fait du caractère propre de Botticelli, qui fut le poète de la femme, qui prit à l'antiquité certaines allégories comme la Primavera, la Naissance de Vénus, la Pallas, tout en restant par bien des côtés imbu d'un vrai sentiment chrétien. Chez lui, la tradition gothique persiste, comme le prouvent l'effigie encore toute médiévale de la Fortezza et les Vertus cardinales personnifiées dans les fresques de la ville Lemmi, au Louvre. Il a peint les bijoux avec une précision qui peut paraître étonnante, mais qui s'explique si on se rappelle qu'il a été apprenti orfèvre ; il a aimé les fleurs plus que tout autre artiste — son Printemps surtout est

là pour le montrer — et il a senti ce qu'elles ajoutent de particulièrement décoratif à l'œuvre d'art. Toutes ses compositions laissent une impression de douceur et aussi de mystère. On s'abandonne au rêve en regardant ses figures d'une ineffable mélancolie.

M. R.

L. et F. CROOIJ. **L'orfèvrerie religieuse en Belgique, depuis la fin du XVe siècle jusqu'à la révolution française.** Bruxelles, Vromant, 1911.

Nous avons eu l'occasion d'appeler l'attention des lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*[1] sur la première partie de l'ouvrage que nous sommes heureux de leur présenter sous sa forme définitive. M. les abbés Crooij ont en effet publié dans les *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, la description et la reproduction des poinçons des villes belges depuis la fin du XVe siècle jusqu'à la Révolution française ; nous avons signalé tout l'intérêt qui s'attache à ce travail aussi qu'à l'aperçu concernant les marques des années et les marques personnelles des orfèvres.

Nous avons loué la méthode et les patientes recherches des savants auteurs qui n'ont pas hésité à visiter près de mille sacristies, pour y étudier en détail plus de huit mille pièces d'orfèvrerie. Pareil labeur mérite de vifs éloges et classe MM. Crooij parmi les archéologues les plus consciencieux.

La seconde partie de l'ouvrage présente un caractère plus général ; l'orfèvrerie religieuse y est étudiée au point de vue de l'évolution des styles et de l'expression décorative.

Procédant avec ordre, les auteurs s'efforcent de suivre méthodiquement l'évolution qui se manifeste dans les deux vases sacrés types : le calice et l'ostensoir ; ils examinent successivement le pied, la tige, la fausse-coupe, la coupe, les proportions des calices. Le type ogival classique présente une hauteur sensiblement égale au double du diamètre de la coupe ; cette règle se maintient jusqu'au début du XVIe siècle ; dès ce moment, la tendance à l'exhaussement se manifeste et s'accentue sensiblement. A la fin du XVIIe siècle, on trouve des calices, tel celui de l'hôpital d'Aerschot, présentant les proportions de 11 centimètres de diamètre pour la coupe, et une hauteur de 30 centimètres. Au XVIIIe siècle, les proportions n'augmentent pas, bien qu'on rencontre de grands exemplaires.

Pour les ostensoirs, la forme oblongue est très employée aux XVIe et XVIIe siècles. MM. Crooij signalent excellemment les analogies qui existent dans la transformation du pied des calices et des ostensoirs. Dans sa partie principale, l'ostensoir subit d'importantes modifications, depuis le type à cylindre de la fin de l'époque ogivale avec ses contreforts, arcs-boutants, pinacles et flèche aiguë, jusqu'au type soleil qui se répandit dans la seconde moitié du XVIIe siècle ; vers le début du XVIIIe siècle, les dimensions s'exagèrent et méritent le reproche de mauvais goût.

Nous ne pouvons suivre les auteurs dans tous les détails de leur savante dissertation, ni exposer les transformations que subirent pendant les XVe, XVIe et XVIIe siècles les ciboires, les chrismatoires, les châsses, reliquaires, croix, chandeliers, etc., bref, tous ces produits précieux de l'orfèvrerie religieuse en Belgique. Nous aimons à insister sur la méthode suivie et à louer la préoccupation qu'ont eue MM. Crooij d'étayer sans cesse par des exemples bien choisis, les différentes parties de leur exposé.

Un dernier chapitre est consacré à une courte dissertation sur la valeur artistique de l'orfèvrerie de la Renaissance. Si l'on se place au point de vue de l'orfèvrerie pure, cet art ne connut peut-être jamais d'époque plus florissante que celle du XIIe et du XIIIe siècle, qu'illustrèrent frère Hugo et tant d'autres artistes habiles, dont les noms sont ignorés. Leur art noble et simple se pliait aux qualités et aux propriétés du métal ; leur style s'inspirait parfois de l'architecture. Celle-ci prédomine dans l'époque ogivale ; aussi ostensoirs, calices, reliquaires sont presque toujours de petits édifices, ornés de tours fines et élancées. La Renaissance, suivant l'opinion de MM. Crooij, ouvrit une ère plus prospère pour l'art de l'orfèvrerie ; celle-ci fut plus logique, parce qu'elle eut ses procédés propres de décoration et n'emprunta guère à l'architecture. La situation se modifia au XVIIIe siècle, époque néfaste pour l'art religieux.

Les auteurs n'hésitent pas à proclamer qu'au double point de vue de la raison et de l'esthétique, et nonobstant des erreurs, des exagérations et des productions de mauvais goût, l'orfèvrerie religieuse de la Renaissance en Belgique supporte la comparaison avec celles des époques antérieures.

Nous aurions à formuler quelques réserves et à discuter certaines appréciations, si l'espace dont nous disposons, nous permettait d'examiner en détail la thèse de MM. Crooij ; nous regretterions d'ailleurs de terminer ce rapide compte-rendu par une critique : il nous plaît davantage de féliciter les savants auteurs pour leurs patientes recherches et pour la moisson de renseignements précieux fournis par eux à l'histoire de l'orfèvrerie. Grâce aux soins de leurs éditeurs, le volume est abondamment et consciencieusement illustré.

JOS. CASIER.

1. Tome IX (1910), p. 444.

DEMARTIAL (André). **Chronique de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges en 1910.** Limoges, Ducourtieux et Gout, 1911. In-8°, 23 p., 1 pl. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin.*

M. Demartial a l'excellente idée de résumer chaque année en quelques pages les fastes de l'Œuvre de Limoges. Les deux principaux événements de l'année dernière ont été le legs par Mlle Grandjean, la fille du marchand d'antiquités, au Musée des Arts décoratifs, de plusieurs pièces des Pénicaud, de Martin Didier, des Courtois, et de François Limosin, et la vente de la collection Cottreau, qui eut lieu au mois d'avril, et qui comprenait des châsses, pyxides, plaques de reliure en cuivre champlevé, doré et émaillé, travail de Limoges du XIIIe siècle, et des émaux peints des XVe, XVIe et XVIIe siècles, par les Pénicaud, Pierre Reymond, Pierre Courteys, Martin Didier, Jean de Court et Jean Laudin. Notons entre autres *le Jésus au Mont des Oliviers*, de Jean Ier Pénicaud, qui atteignit le beau prix de 115,000 fr., et un *Episode de la vie de saint Martial* de Jean II Pénicaud (milieu du XVIe siècle), qui doit provenir d'une série de 18 émaux, représentant la légende du saint et décorant la chapelle du rond-point de la basilique Saint-Martial de Limoges. M. Demartial rappelle en outre les travaux de M. Marquet de Vasselot et de M. Mitchell sur les *Prépénicaud* : le nom de Monvaerni constitue-t-il oui ou non une signature ? Toujours est-il qu'il ne s'écrit pas Monvaerni, mais bien Monvae(z)ni, comme l'a montré M. Mitchell dans *The Burlington Magazine*.

M. A.

OLIGER (P. Livario). **Due Musaici con S. Francesco della chiesa di Aracœli in Roma.** Quaracchi, tip. del collegio di S. Bonaventura, 1911. In-8°, 43 p., pl. Extrait de *Archivum Franciscanum historicum*, T. IV, an. IV.)

L'église de l'Ara-Cœli à Rome, donnée en 1250 aux Frères Mineurs, contenait jadis deux mosaïques, où était représenté saint François d'Assise. L'une d'elles se trouve encore dans la chapelle Sainte-Rose de cette église ; l'autre est maintenant conservée dans le Palais Colonna à Rome. La première, rectangulaire, autrefois terminée en pointe vers le haut, représente la Vierge assise sur un trône et portant sur son bras gauche l'Enfant Jésus qui bénit un adorateur agenouillé à gauche, que lui présente saint François d'Assise. Le Saint, debout, est vêtu de la robe des Franciscains avec un large capuchon ; sa robe est ouverte sur le côté pour montrer les traces des stigmates que l'on reconnaît aussi sur ses mains et sur ses pieds : il porte la grande tonsure et est imberbe, bien qu'une ombre, dessinée sous la mâchoire inférieure et que l'on retrouve d'ailleurs autour des figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus, puisse être prise pour la barbe. Dans l'autre mosaïque qui se déroule tout en longueur, comme une frise, on voit à droite la Vierge et l'Enfant Jésus, et à gauche deux saints, dont l'un est saint Jean l'Evangéliste et l'autre saint François d'Assise, vêtu comme dans l'autre mosaïque et portant les stigmates aux mains et sur le côté, ainsi que l'on peut s'en rendre compte par l'échancrure de la robe ; sa robe est retenue à la ceinture par une corde. Ces mosaïques étudiées et présentées avec grand soin par le R. P. Oliger, peuvent remonter à la seconde moitié du XIIIe siècle, et l'on comprend tout l'intérêt qu'elles présentent pour l'iconographie de saint François.

H. M.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Généralités.

827. Briggs (Martin Shaw). In the heel of Italy, a study of an unknown city, with 26 drawings by the author and 19 photographs. New York, Duffield, 1911. In-16, 13-382 p., fig. 3 d. 50.

828. Camelle (J.). Raoul Glaber et la Bourgogne de son temps. (*Revue de Bourgogne*, 1911, n° 2, p. 65-78.

829. Fabre (Abel). Pages d'art chrétien, 2e série. Paris, 5, rue Bayard, 1911. In-8°, fig.

830. Gigli (Gius). Il tallone d'Italia. I (Lecce e dintorni). Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911. In-8°, 128 p., fig. (Collezione di monografie illustrate : serie I. Italia artistica, diretta da Corrado Ricci, n° 61.) 4 l.

831. Leitschuh (Fr. Frdr.). Würzburg. Leipzig, E. A. Seemann, 1911. In-8°, VIII-293 p., 146 fig.

832. Lill (Geo), Frdr. Karl Weysser. Stadt u. Bez.-Amt Kitzingen. Mit e. histor. Einleitg. v. Paul Glück. Mit zeichner. Aufnahmen v. Frdr. Karl Weysser. München, R. Oldenbourg, 1911. In-8°, VI-264 p., 175 fig., 16 pl. (Kunstdenkmäler des Königr. Bayern.

833. Lorenz (Fel.). Mailand. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911. In-8°, IV-159 p., 37 pl. (Stätten der Kultur.)

834. Lüthgen (G. E.). Die Sammlung Schnütgen in Köln. (*Der Cicerone*, 1910, 1er décembre, p. 827-834, 12 fig.)

835. Meuman (Jean). La Législation française relative à la protection des monuments historiques et des objets d'art. Dijon, impr. de Darantière, 1911. In-8°, 171 p.

836. Pannier (Jacques). L'Église réformée de Paris sous Henri IV, rapports de l'Église et de l'État, vie publique et privée des protestants, leur part dans l'histoire de la capitale, le mouvement des idées, les arts, la société, le commerce. Paris, H. Champion, 1911. In-8°, 667 p., fig.

837. Reymond (Marcel). L'Art de la contre-réforme, ses caractères généraux. I. Italie. (*Revue des Deux-Mondes*, 1911, 15 mars, p. 394-413.)

838. Ricci (Corrado). Lombardia, Piemonte e Liguria. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911. In-16, VII-168 p., fig. (L'arte in Italia, n° 1.)

839. Ricci (Corrado). Venezia e il Veneto. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1911. In-16, VII-148 p., fig., 2 pl. (L'arte in Italia, n° 1.)

840. Schliemann (Fritz). Viterbo u. Orvieto. Leipzig, E. A. Seemann, 1911. In-8°, VIII-171 p., 110 fig.

841. Ströhl-Möding (H. G.). Die Heraldik der katholischen Kirche. (*Kunst und Kunsthandwerk*, 1910, novembre, p. 607-646, 78 fig.)

842. Wærn (Cecilia). Mediaeval Sicily, aspects of life and art in the Middle Ages. New-York, Dutton, 1911. In-4°, 32-356 p., plans, pl. 4 d.

Architecture.

843. Altassy (Paul). Le Cavalier Bernin, à propos d'un livre récent. (*La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, février-mars, p. 100-116, 219-234, 12 fig., 4 pl.)

844. Aubert (Marcel) et Chappée (Julien). La date de la façade septentrionale du château de Josselin. (*Bulletin monumental*, 1910, n° 5-6, p. 189-193, 4 pl.)

845. Bacci (Augusto). Studio sopra la Chiesa Aventinese di S. Saba. (*Römische Quartalschrift*, 1910, fasc. 3-4, p. 155-171, 3 fig.)

846. Bacci (Pelco). Gli affreschi di Buffalmacco scoperti nella chiesa di Badia in Firenze. (*Bollettino d'arte del ministero della Publica Istruzione*, 1911, fasc. 1, p. 1-27, 6 fig., 6 pl.)

847. Basilica (The) of st. Clement in Rome, illustrated. Roma, tip. Cuggiani, 1911. In-24 obl., 64 pl.

848. Bellini Pietri (A.). Un campanile settecentesco a Fanglia. (*Bollettino dell'Associazione per l'Arte in Pisa*, 1910, fasc. 1-2, p. 25-26, pl.)

849. Beltrami (Luca). La chiesa di s. Maria delle Grazie in Milano ed il cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano, E. Bonomi, 1911. In-24, XIII p., 60 pl. (L'Italia monumentale : monografie, n° 12.)

850. Bond (Francis) and William Watkins. Notes on the architectural history of Lincoln Minster from 1192 to 1255. Extract from the *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1910, n° 3, pag. 33-50 et 84-97, pl. et fig.)

851. Calzini (E.). Una visita a Fossombrone. (*Rassegna bibliografica dell'Arte italiano*, 1910, octobre-décembre, p. 139-143.)

852. Chabeuf (Henri). A Saint-Seine-l'Abbaye. (*Revue de Bourgogne*, 1911, n° 1, p. 1-11, 2 pl.)

853. Cohn (Ernst). Die italienischen Elemente in der romanischen Kirchenarchitektur Elsass-Lothringen. (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, mars, p. 116-122, 6 fig.)

854. Colagrossi (P. Mariano). Scoperta di una cella tricora e di un sarcofago nel Cimitero delle Catacombe presso S. Sebastiano. (*Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 1910, fasc. 1-3, p. 266-269.)

855. Construction (The) of the temporary Dome of the cathedral of St. John the divine. (*The New York-Architect*, 1911, n° 4, p. 56-61, fig. et pl.)

856. Dardenne (J.). L'église collégiale d'Andenne. (*Annales de la Société archéologique de Namur*, 1910-1911, 1er livr., p. 1-56, 2 pl.)

857. Doering (Dr. Osc.). Berühmte Kathedralen des Mittelalters. München, Allgemeine Vereinigg. f. christl. Kunst, 1911. In-8°, 44 p., 61 fig. (Die Kunst dem Volke, 5.)

858. Égée. L'église de Mook. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, n°s 1-3, p. 78-84, 9 fig.)

859. Endres (J. A.). Der Nebenraum der St. Wolfgangskrypta zu St. Emmeram in Regensburg. (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, 12e fasc., col. 355-360, plan.)

860. Fainelli (Vittorio). Chiese di Verona esistenti e distrutte. (*Madonna Verona*, 1910, fasc. 1, p. 50-66.)

861. Fyot (E.). Plans et dessins de l'église Notre-Dame de Dijon. (*Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or*, t. XV, p. LXVII-LXX.)

862. Giolli (Raffaello). A San Francesco in Pisa. (*Bollettino dell'Associazione per l'Arte in Pisa*, 1909, fasc. 2.)

863. GOODYEAR William H. The Brooklyn Institute museum architectural exhibition, horizontal obliquities, horizontal curves and bends in elevation, in plan, systematic asymmetries of measurement in the Pisa cathedral. *The Bulletin of the Brooklyn Institute of arts and sciences*, 1911, 25 february, pag. 139-148 ; 4 march, pag. 167-174 ; 18 march, pag. 215-222 ; 22 april, pag. 323-334 ; 20 may, pag. 404-411, pl. et fig.

864. GOODYEAR William H.). Brooklyn Institute measurements of 1910 in the spiral stairway of the Pisa campanile. *The Bulletin of the Brooklyn Institute of arts and sciences*, 1911, 21 january, pag. 7-16, pl. et fig.

865. GOODYEAR William H.). The Brooklyn Institute surveys of the foundation levels and vertical inclinations of the Pisa Cathedral. *The Bulletin of the Brooklyn Institute of arts and sciences*, 1911, 4 february, pag. 59-66, fig. et pl.

866. GOODYEAR (William H.). Brooklyn Institute surveys of the leaning baptistery of Pisa. *The Bulletin of the Brooklyn Institute of arts and sciences*, 1911, 2 january, pag. 35-40, pl. et fig.)

867. GOODYEAR (William H.). The leaning façade of Pisa. (*The Bulletin of the Brooklyn Institute of arts and sciences*, 1911, 11 february, pag. 90-95, fig.)

868. GOODYEAR William H.). Temperamental architecture in the cathedral church of St. John the Divine, New-York. *The New-York Architect*, 1911, n° 4, p. 41-53, fig.

869. GRIGIONI (Carlo). Giorgio da Sebenico e la costruzione del Tempio Malatestiano in Rimini. *Rassegna bibliografica dell' Arte italiana*, 1910, août-septembre, p. 89-94.

870. GUÉDÉL Jean). L'Architecture romane en Dombes. Bourg, impr. du *Courrier de l'Ain*, 1911. In-8°, 79 p., pl.

871. GUMBEL A.). Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg, 1462-1467 (*suite*). *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, fasc. 1, p. 27-46.

872. HAUPT Albrecht). Dr. Hermann EGGER. Architektonische Handzeichnungen alter Meister. (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, janvier, p. 99.)

873. J. A. D. L. De Nieuwekerk te Amsterdam. (*Buiten*, 1911, p. 64-67, 7 fig.

874. KEAIBER Hans). Der Ulmer Munsterbaumeister Matthäus Böblinger. Heidelberg, C. Winter, 1911. In-4°, p. 305-382, 13 fig. (*Zeitschrift f. Geschichte der Architektur*, 4 Beiheft.

875. LABOR L'Eglise Saint-Jacques à Bruges. *Kunstkronick*, 1910-1911, pullet février, p. 65-66.

876. LEFÈVRE-PONTALIS E.). L'Eglise de Cerny-en-Laonnais. *Bulletin monumental*, 1910, n° 5-6, p. 446-455, 13 fig., 6 pl.)

877. LEMAIRE R.). L'origine de la Basilique latine. Bruxelles, Vromant, 1911. In-8°, 140 p., fig., pl. Réimprimé des *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, t. XXV, 1911.) 7 fr. 50.

878. LEMOINE Henri). Essai archéologique et artistique sur l'abbaye de Saint-Victor de Paris. *École nationale des chartes, positions des thèses*, 1911, p. 79-84.)

879. MUÑOZ Ant.). La decorazione e gli amboni cosmateschi della basilica di san Pancrazio fuori le mura. Roma, tip. Unione ed., 1911. In 4°, 10 p., fig. Estr. *L'Arte*.

880. NEEB (E.). Eine Wanderung durch Alt-Mainz. *Veröffentlichungen der Kunst unserer Heimat*, 1911, fasc. 1er, p. 1-10, 20 fig.

881. ONGARO (Massimiliano), Giuseppe GEROLA, Vittorio CAVAZZOCCA MAZZANTI. Per la sistemazione delle absidi di S. Fermo : Progetto e relazione. (*Madonna Verona*, 1910, fasc. 1, p. 67-70.)

882. PARMENTIER René). L'église d'Agnetz (Oise). *Bulletin monumental*, 1910, n° 5-6, p. 470-488, 2 fig., 6 pl.)

883. PASCHINI P.). Brevi note archeologiche sopra un gruppo di monumenti longobardi a Cividale. *Bollettino della civica Bibliotheca e del Museo di Udine*, 1910, n° 2, p. 57-70.)

884. PATRICOLO Achille). La Chiesa di S. Francesco d'Assisi a Mantova dei Minori Osservanti. *Rassegna d'arte*, 1911, février, p. 33-36, 3 fig.

885. PICARD E.). Essai chronologique sur les travaux de construction et d'ornementation du portail de l'église de la Chartreuse de Champmol. *Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or*, t. XV, p. XXII-XXX.

886. POLLAK Oskar). Alessandro Algardi (1602-1654) als Architekt. (*Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1910, décembre — 1911, janvier, p. 49-79, 11 fig.).

887. RHEIN André). La cathédrale de Dol. *Bulletin monumental*, 1910, n° 5-6, p. 369-433, 1 plan en coul., 6 pl., 40 fig.

888. Ricostruzione della torre campanaria della chiesa di S. Lorenzo fuori le Mura a Roma. *Rassegna bibliografica dell' Arte italiana*, 1910, août-septembre, p. 102.

889. Rossing (J. H.). De R.-K. kerk « de Boom » te Amsterdam. (*De Amsterdammer*, 1911, 8-15 janvier, fig.)

890. Schlesraeth (Edw.). De kapelle van Overlvelt en der drie Sanctuinen (eglise Notre-Dame à Bruges). (*Kunstkronick*, 1910-1911, juillet-février, p. 49-53, 1 fig.)

891. Serbat (L.). L'architecture des Cisterciens dans leurs plus anciennes églises en Angleterre, d'après l'étude de M. L. Bilson. (*Bulletin monumental*, 1910, n° 6, p. 431-445, 1 tableau, 1 pl., 1 fig.)

892. Sterck (J. F. M.). « Het Boompje » te Amsterdam. (*Het Huis*, 1911, 3e livr., p. 85-93, 8 fig.)

893. Suberi (F.). Challement et son église. (*Bulletin de la Société scientifique et artistique de Clamecy*, 34e année, n° 6, p. 64-67, 2 pl.)

894. Trajanescu (Ion D.). Bolnitsa mânăstirii Hurezi. (*Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1910, avril-juin, p. 71-80, 10 fig. et plans.)

895. Truchis (De) et Meiman. Observations sur des dessins concernant l'église Saint-Michel de Dijon. (*Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or*, t. XV, p. cxxxii-cxxxviii.)

896. Truchis (P. de). Observations sur le chevet polygonal de l'église Saint-Etienne de Dijon. (*Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or*, t. XV, p. lxx-lxxi.)

897. Vaglieri (D.). Scoperte di antichita cristiane in ostia. (*Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 1910, fasc. 1-3, p. 57-62, 3 fig.)

898. Vallery-Radot (Jean). La cathédale de Bayeux, étude archéologique. (*Ecole nationale des Chartes, positions des thèses*, 1911, p. 137-145.)

899. Ventura (Achille). Particolari di architettura classica : architettura bizantino-lombarda e gotica. Torino, G. Crudo, 1911. In-fol., 2 fasc. 20 pl.

900. Vischer (Erwin). Die Schloss-(Stifts-)Kirche zum Hl. Michael in Pforzheim. Strasburg, J. H. E. Heitz, 1911. In-8°, VIII-97 p. (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 141.)

901. Ward (W. H.). The architecture of the renaissance in France. London. B. T. Batsford, 1911. 2 vol. in-8°, 465 fig., 14 pl. 30 s.

Sculpture.

902. A. V. Brugsche Meubelen. (*Kunstkronick*, 1910-1911, juillet-février, p. 7, 1 fig.).

903. Batcave (L.). A propos de l'autel de la cathédrale de Bayonne, de Verdiguier. (*Revue historique et archéologique du Béarn et du Pays Basque*, 1911, n° 13, p. 23-27.)

904. Brandicourt (A.). Vieux lutrins picards. (*Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1910, 4e trim., p. 511-587, 7 pl.)

905. Braun (Jos.). Nochmals das Gewebe aus dem Sarkophag des hl. Paulinus. (*Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1911, 11e fasc., col. 347-350.)

906. Brockhaus (Heinrich). Michelangelo und die Medici Kapelle. Leipzig, Brockhaus, 1910. In-8°, 35 fig. 6 m.

907. Casier (Jos.). L'Adoration des Mages, groupe en albâtre polychromé, XVe siècle. (*Inventaire archéologique de Gand*, fasc. LIII-LIV, n° 524, 1 fig.)

908. Ceulenefr (Adolphe de). La Communion des Apôtres, par Juste de Gand. (*Bulletin des métiers d'art*, 1911, nos 1-3, p. 73-78, 1 fig.)

909. Chabeuf, Morillot et Picard. Une Vierge bourguignonne du milieu du XIVe siècle. (*Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'or*, t. XV, p. xx-xxii, 1 pl.)

910. Clouzot (Henri). Les tombeaux des Parabère à Niort. (*La Gazette des Beaux-Arts*, 1911, janvier, p. 78-84, 5 fig.)

911. Desmons (Dr). La tour et les cloches de Saint-Nicolas. (*Revue tournaisienne*, 1910, fasc. 12. — 1911, fasc. 2, p. 189-195, 1 pl., 1 fig.)

912. Dufour-Voisard (Albert). La Vierge d'ivoire de Colleville, monographie. (*Rouen, impr. de Lecerf fils*, 1911. In-8°, 12 p., planches. (Millénaire de la Normandie, 911-1911. Exposition rétrospective d'art normand.)

913. Folch (Ll.). La Verge del claustre de Solsona. (*Estudis Universitaris Catalans*, 1910, janvier-juin, p. 26-31, pl.).

914. Germain (A.). Les sculptures du jubé et du chœur de la cathédrale d'Albi. (*Les Arts anciens de Flandre*, 1911, fasc., 1, p. 9-14, 3 pl.)

915. Heins (Armand). Clef de voûte ornée, XIIe siècle. (*Inventaire archéologique de Gand*, fasc., LIII-LIV, n° 521, 1 fig.)

916. Heins (Armand). Une sculpture du XIIIe siècle à Audenarde. (*Annales du cercle archéologique et historique d'Audenarde*, 1910-1911, 1re-2e livr., p. 7-12, 1 pl.

917. Huppertz (Andreas). Zum Werden des Renaissancereliefs. (*Der Pionier*, 1911, janvier, p. 31-33.)

918. Kautzsch. Drei neuerworbene mittelrhei-

nische Holzsculpturen im Kaiser-Friedrich-Museum. *Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen*, 1910, novembre, col. 21-30, 5 fig.

919. LOESER (Charles). An unknown terra-cotta Madonna by Michelozzo at Buda Pest. *Rivista d'arte*, 1910, septembre-décembre, p. 107-111, 3 pl.

920. MALE (Emile). Le Portail de Senlis et son influence. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, mars, p. 161-176, 8 fig., 1 pl.)

921. MANARESI (Alf.). La porta dei Leoni nell' antica cattedrale di Bologna. Bologna, tip. Gamberini e Parmeggiani, 1911. In-8°, 14 p., pl., fig.

922. MARANGONI (Matteo). Rilievi poco noti nella seconda porta del Battistero S. Giovanni di Firenze. *Rassegna d'arte*, 1911, février, p. 31-32, 5 fig.)

923. MARUCCHI (O.). Breve nota sopra un sarcofago cristiano testè riconosciuto nel Giardino Vaticano. *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, XIIIe-XIVe 1910, fasc. 1-3, p. 15-16 et 263, pl.

924. MONTREMY (F. de). La Vierge de Blécourt et la sculpture dans la région de Joinville aux XIIIe-XIVe siècles. *Bulletin monumental*, 1910, n° 5-6, p. 456-469, 3 pl., 1 fig.

925. MUNOZ (Ant.). Alcune sculture della cattedrale di Civitacastellana. Roma, E. Calzone tip. ed. Romana, 1911. In-4°, 14 p., fig. Estr. *Bollettino d'arte del ministero della P. I.*

926. NICOLA (Giacomo de). La Pietà di Quercegrossa. *Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. II-III, p. 60-64, 2 pl.

927. OLYLF (Fr.). Jean Del Cour. *Bulletin de la Société royale chorale et littéraire d'Hasselt*, 1906-1909, p. 149-158, 5 pl.)

928. PAS (J. de). Sommet de tympan trouvé à Saint-Omer : le Christ ressuscité et triomphant, sculpture sur pierre du XIVe s. *Bulletin historique de la Société des Antiquaires de la Morinie*, 1910, 4e fasc., p. 840-842, 1 pl.)

929. RAHN (J. R.). Funde in der Marienkapelle des Klosters Weltingen. *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 1910, 3e fasc., p. 216-225, 9 fig., 1 pl.

930. ROUSSEAU (Henry). La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles. Bruxelles, G. Van Oest, 1911. In-8°, 160 p., 33 pl. (Collection des grands artistes des Pays-Bas). 3 fr. 50.

931. SACHSEN (Johann Georg, Herzog zu). Kunstschätze im Sinai Kloster. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, 12e fasc., col. 372-378, 6 fig.

932. SANT'AMBROGIO (Diego). Un importante tabernacolo in terracotta del 1462 di uno scultore Francesco Filiberti di Alessandria. *Rivista della Provincia di Alessandria*, 1910, fasc. 1, p. 135-140.)

933. SCHLESTRAETE (Edw.). De kapelle van Pieter Lanchals (église Notre-Dame à Bruges). *Kunstkronick*, 1910-1911, juillet-février, p. 37-45, 2 fig.

934. SCHLESTRAETE (E.). Oudheidskundige ontdekking. *Kunstkronick*, 1910-1911, juillet-février, p. 86-87.

935. SCHNUTGEN. Die Sammlung Schnutgen, VIII-IX. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, 11e-12e fasc., col. 321-322, 353-354, 2 pl.

936. SMITS (Dr N.). Le tombeau d'Ysselstein. *Bulletin des métiers d'art*, 1911, n° 1-3, p. 18-21, 1 fig.

937. VERDIER (Chanoine). La « Pitié » de Notre-Dame-des-Ardilliers à Saumur. *Bulletin de la Société du Saumurois*, 1911, mars, p. 31-41.

938. WAAL (Anton de). Der Wandtabernakel und die eucharistische Pyxis in San Damiano bei Assisi. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, 11e fasc., col. 341-348, 2 fig.

939. WITTE (Fritz). Frühgotische kölnische Madonna der « Sammlung Schnutgen ». *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, 11^e fasc., col. 334-340, 3 fig.)

940. WULFF (Oskar). Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. Teil II. Mittelalterliche Bildwerke. Berlin, G. Reimer, 1911.

(Voir aussi n°s 843, 851, 883, 884, 886.

Peinture.

941. Altarschrein Der von Hans Memling im Dom zu Lubeck, 1491. 9 Kupferatzungen nach neuesten Originalaufnahmen. Lübeck, Ludwig Möller, 1910. In-fol., plano, 9 pl. 125 fr.

942. Ancora di Antonio Cimatori. *Rassegna bibliografica dell'Arte italiano*, 1910, octobre-décembre, p. 146.

943. ANISSIMOV (A.). Restavratsia fresoktserkvi Feodora Stratilata v Novgorodie. *Starye Goda*, 1911, février, p. 43-52, 6 pl.

944. AVENA (Antonio). Fra le collezioni private di Verona. (*Madonna Verona*, 1910, fasc. 2, p. 141-143, pl.)

945. BACCHI DELLA LEGA (Alberto). Marco Antonio Franceschini, pittore di San Pier Celestino e di San Bartolomeo. *Atti e memorie della R. deputa-*

zione di storia patria per la provincia di Romagna, 1910, janvier-juin, p. 1-17.

946. Bacci (A.). Di alcune pitture medievali nell'antica chiesa dei SS. Quirico e Giulitta MM. in Roma. *Nuovo bullettino di archeologia cristiana*, 1910, fasc. 1-3, p. 62-68.

947. Baumeister (Wilhelm). Die Stifter des Bartholomäusaltars. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, 12e fasc., col. 359-362, 2 fig.

948. Bauthier (Pierre). Un tableau de Francken à l'Exposition d'art ancien, Bruxelles, 1910. *Bulletin des Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, 1910, novembre — 1911, février, p. 14, 2 fig.

949. Bellini Pietri (A.). La ricomposizione di una tavola di Cecco di Pietro da Pisa. *Bollettino dell'Associazione per l'Arte in Pisa*, 1910, fasc. 1-2, p. 2-4, pl.)

950. Bernardini (Giorgio). Poche spigolature in alcune gallerie tedesche. *Rassegna d'arte*, 1911, février, p. 37-42, 11 fig.) 1 pl.

951. Bertaux (Emile). La grande « Adoration des Mages » de Hugo van der Goes. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, janvier, p. 19-30, 4 fig., 2 pl.)

952. Biscaro (Gerolamo). Pisanus pictor alla corte di Filippo Maria Visconti nel 1440. Milano, tip. ed. L. F. Cogliati, 1911. In-8°, 4 p. Estr. *Archivio storico lombardo*.

953. Bode (Wilhelm). Die Sammlung Mond. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, février, p. 117-119.)

954. Borenius (Tancred). An unpublished picture by Bartolomeo Montagna. *The Burlington Magazine*, 1911, mars, p. 343, 1 pl.

955. Borenius (Tancred). A « Sacra conversazione » in the Hermitage. *The Burlington Magazine*, 1911, janvier, p. 209-210, 1 pl.

956. Calzini (E.). Un quadro di Luca Giordano. *Rassegna bibliografica dell'Arte italiano*, 1910, août-septembre, p. 102-103.

957. Chabeuf (H.). Sur un Rubens des musées de Dijon. *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, t. XI, p. XLIII-XLIV.)

958. Chabeuf (H.). Un primitif du XVe siècle. *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'or*, t. XV, p. 179-192, 1 pl.

959. Cioni (M.). Di uno stendardo dipinto dal Dolci. *Rivista d'arte*, 1910, septembre-décembre, p. 143-151.)

960. Cook (Herbert). Francesco Napoletano. *The Burlington Magazine*, 1911, février, p. 290, 1 pl.)

961. Dienne (Cte de). La légende dorée en Carladez. *Revue de la Haute-Auvergne*, 1910, 1er fasc.

962. Durand-Gréville (E.). Notes sur les Van Eyck à propos de la Vierge d'Incehall et du Christ de Saint-Sauveur à Bruges. *Les Arts anciens de Flandre*, 1911, fasc. 1, p. 15-19.

963. Filippini (Francesco). Andrea da Bologna miniatore e pittore del secolo XIV. *Bollettino d'arte del ministero della Pubblica Istruzione*, 1911, fasc. 2, p. 50-62, 5 fig., 4 pl.)

964. Firmenich-Richartz (E.). Der Meister von St-Laurenz. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1910, 11e fasc., col. 323-332, 1 pl.)

965. Forlati (Aldo). I polittici Palmeschi di Dossena e Serina. *L'Arte*, 1911, janvier-février, p. 36-41, 5 fig.)

966. Fyot (E.). Une peinture murale de Notre-Dame de Dijon. *Revue de Bourgogne*, 1911, n° 1, p. 26, 1 pl.)

967. Gauthier (J.). Le Livre d'heures de Bénigne Serre. *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or*, t. XV, p. 165-178, 1 pl.)

968. Gielly (L.). Le Sodoma. *L'art et les artistes*, 1911, mars, p. 243-252, 8 fig.)

969. Guerlin (Henri). Les Le Sueur de Marmoutier au musée du Louvre et au musée de Tours. *Bulletin des Musées de France*, 1910, n° 6, p. 90-93, 2 fig.

970. Kohl (H.). Die Gemälde im Chorgewölbe der St. Gertrudenkapelle, zu Oldenburg. *Bericht über die Tätigkeit des Oldenburger Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte*, 1909, p. 28-59, 8 fig.)

971. Labor. Restauration et conservation de tableaux. *Kunstchronick*, 1910-1911, juillet-février, p. 81-82.)

972. Marcel (Henry). Alessandro Moretto. *L'Art et les artistes*, 1911, février, p. 195-204, 10 fig.)

973. Martin (W.) et Mols (E. W.). Altholländische Malerei. Gemälde von Hollandischen und Vlämischen Meistern in Rathhäusern, kleineren Museen, Kirchen, Stiften, Waisenhäusern, Senatszimmern, u. s. w. und in Privatbesitz. I. Jahrgang. Lieferung 2 und 3. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911. 2 fasc. in-4°, pl. 5 fr.

974. Mason Perkins (F.). Alcuni dipinti di Lippo Vanni. *Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. II-III, p. 39-40, 3 pl.)

975. Mayer (August L.). Die « Altspanische Ausstellung » in der Galerie Heinemann in München. *Der Cicerone*, 1911, 15 janvier, p. 51-60, 11 fig.

976. Mesnil (Jacques). L'Influence flamande chez Domenico Ghirlandajo. *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, janvier, p. 61-76, 6 fig., 1 pl.

977. Morini (Adolfo). Gli affreschi di Nicola da Siena nel coro monastico di S. Antonio abate in Cascia. *Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. II-III, p. 31-35, 2 pl.)

978. Musner (Giovanni). Un « S. Bernardino » nel convento di S. Anna a Capodistria. *Rassegna d'arte*, 1911, janvier, p. 6-7, fig.)

979. Nebbia (Ugo). Note intorno alla chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore. *Rassegna d'arte*, 1911, janvier, p. 9-15, 22 fig.

980. Opere di Claudio Ridolfi a Pergola. *Rassegna bibliografica dell'Arte italiano*, 1910, août-septembre, p. 103.)

981. Pittura romana scoperta nella casa dei ss. Giovanni e Paolo al clivo di Scauro sul Celio. Roma, tip. Pontificia nell'istituto Pio IX, 1911. In-8°, 16 p., pl.

982. Rombach (Axel L.). Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos. *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1911, 1e livr., p. 3-18, 13 fig.)

983. Salmi (Mario). Due antiche tavolette a S. Jacopo in Acquaviva di Livorno. *Bollettino dell'Associazione per l'Arte in Pisa*, 1910, fasc. 1-2, p. 8-9 pl.)

984. Salmi (Mario). Un umile pittore dei primi del cinquecento. Angelo di Lorentino d'Arezzo. Roma, tip. Unione ed., 1911. In-4°, 8 p., fig. Estr. *L'Arte*.

985. Schidlof (Leo). Die Bildminiatur in Frankreich im XVII, XVIII u. XIX. Jahrh. Als Anh.: Allgemeines Lexikon der Miniaturisten aller Länder. Wien, E. Beyer's Nachf., 1911. In-8°, III-391 p., 57 pl.

986. Stoeck (Willy F.). Bemerkungen zur französisch-englischen Miniaturmalerei des XIV. Jahrhunderts. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1911, mars, p. 123-126, 2 fig.

987. Tebia (G. von). Die Greco-Bilder der Sammlung Nemes. *Der Cicerone*, 1911, 1er janvier, p. 1-6, pl. et 4 fig.)

988. Toesca (Pietro). Antichi affreschi Piemontesi. La chiesa della missione a Villafranca Piemonte. *Atti della Società piemontese di archeologia e belle arti*, 1910, fasc. 1, p. 62-64, 8 pl.

989. Toesca (Pietro). Un dipinto di Iacopo d'Antonello da Messina. *Rassegna d'arte*, 1911, janvier, p. 16, fig.)

990. Tricca (Giuseppe). Giovanni Caroto. *Madonna Verona*, 1910, fasc. 2, p. 190-196.

991. Van den Gheyn (Chanoine). Les grisailles de P. N. Van Reysschoot à Saint-Bavon, 1774-1791. *Inventaire archéologique de Gand*, fasc. LIII-LIV, n° 530, 1 fig.

992. Van Ex (Jules). Triptyque d'un maître inconnu (suite et fin). *Bulletin des métiers d'art*, n° 13, p. 54-61, 85-89, 5 fig.

993. Vavasour-Elder (Irène). Un dipinto senese nella Pinacoteca di Luca. *Rassegna d'arte senese*, 1910, fasc. II-III, p. 42, pl.

994. Venturi (Adolfo). Affreschi del pittore delle vele di Assisi. *L'Arte*, 1911, janvier-février, p. 25-28, 4 fig.

995. Venturi (Adolfo). L'Arte giovanile del Perugino. *L'Arte*, 1911, janvier-février, p. 53-67, 11 fig.

996. Venturi (Lionello). La pittura veneziana nella storia dell'arte : prolusione a un corso libero sulla pittura veneziana nel secolo XVI, tenuta nella r. università di Padova il 10 décembre 1910. Roma, tip. Unione ed., 1911. In-8°, 24 p.

997. Wauters (A. J.). L'Adoration des Mages par Jennin Gossart à Nawarth Castle. *Bulletin des Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, 1910, novembre, p. 81-87, fig.)

998. Weale (W. H. J.). Peintres brugeois. Les Claeissins 1500-1656. *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 1911, 1er fasc., p. 26-76.

999. Weissman (A. W.). De schilderyen in de St. Laurenskerk te Alkmaar. *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1911, 1e livr., p. 14-24, 7 fig.

1000. Wilpert (Joseph). Beiträge zur christlichen Archäologie. XIII. Das Bild des Patriarchen Theophilos in einer alexandrinischen Weltchronik veröffentlicht von Adolf Bauer und Joseph Strzygowski. (*Römische Quartalschrift*, 1910, fasc. 1-2, p. 3-29, 5 fig.)

Voir aussi n° 846, 851.

Arts graphiques.

1001. Schmidt-Degener (F.). Two Drawings by Andrea Mantegna in the Boymans Museum of Rotterdam. *The Burlington Magazine*, 1911, février, p. 255-256, 2 pl.)

Voir aussi n° 872.

Arts industriels.

1002. Altchristlicher Mosaikboden in der Basilica von Aquileja. (*Romische Quartalschrift*, 1910, fasc. 1-2, p. 117-119.)

1003. Battut (Edouard). Les grandes orgues de l'église Saint-Gervais. (*Notes d'art et d'archéologie*, 1911, janvier-mars, p. 11-14, 26-30, 38-42.)

1004. Baumstark (Anton). Der Crucifixus mit dem königlichen Diadem auf einem modernen mesopotamischen Silberdeckel. (*Romische Quartalschrift*, 1910, fasc. 1-2, p. 30-50, 2 fig.)

1005. Beck (Egerton). Montvaerni and Montbas. (*The Burlington Magazine*, 1911, janvier, p. 225-228.)

1006. Cartier (Alfred). Une agrafe de la Balme représentant l'entrée du Christ à Jérusalem. (*Revue Charlemagne*, 1911, 1er fasc., p. 9-14, 1 pl.)

1007. Demartial (André). Chronique de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges en 1910. Limoges, Ducourtieux et Gout, 1911. In-8°, 23 p., pl. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*.

1008. Diehl (Charles). Les Mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique. (*Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1911, janvier, p. 25-33.)

1009. Ehrlich (Isabella). Il piviale di santa Corona a Vicenza. Roma, tip. Unione ed., 1911. In-4°, 1 p., fig. Estr. *L'Arte*.

1010. Glasmalereien, Vorbildliche, aus dem späten Mittelalter u. der Renaissancezeit. Hrsg. v. der königl. Akademie des Bauwesens in Berlin. 1. Lfg. Berlin, E. Wasmuth, 1911. In-fol., 6 p., 4 pl. 30 m.

1011. Goetin (Arnold). Les tapisseries à l'Exposition de l'art au XVIIe siècle. (*Les Arts anciens de Flandre*, 1911, fasc. 1, p. 20-31, 6 pl.)

1012. Kunstgewerbliche Arbeiten der Beuroner Schule. (*Der Pionier*, 1911, février, p. 34-35, 9 fig.)

1013. La Cantolla (Anforano de). Una obra de Juan de Arfe. (*Boletin de la Sociedad Espanola de Excursiones*, 1911, 1er trim., p. 16-23, pl.)

1014. Lebrethon (René). Les trésors d'art de nos églises. (*Le Correspondant*, 1911, 25 mars, p. 1162-1190.)

1015. Lehman (Hans). Die Glasmalereiarbeit Wildermut zu Biel und Neuenburg und die Glasgemälde in der Kirche zu Liger. (*Anzeiger fur schweizerische Altertumskunde*, 1910, 3e fasc., p. 235-247, 2 fig., 1 pl.)

1016. Marquet de Vasselot (J.-J.). Pour dater quelques émaux de Montvaerni. Paris, E. Leroux, 1911. In-8°, 8 p., pl. (Extrait de la *Revue archéologique*, 1911, I.)

1017. Muñoz (Antonio). Memorie e glorie dell'arte romana del Trecento : il mosaico scoperto a S. Maria in Aracœli. (*Emporium*, 1910, novembre, p. 384-394, 13 fig.)

1018. Narten. Ein mittelalterliches Kunstwerk aus dem Dome zu Lubeck im Schlosse zu Eutin. (*Bericht uber die Tätigkeit des Oldenburger Vereins fur Altertumskunde und Landesgeschichte*, 1909, p. 60-62, 2 fig.)

Voir aussi nos 911, 935.

Iconographie.

1019. Brendicke (H.). Symbolik der Fische und Seehiere im Altertum. (*Antiquitaten Zeitung*, 1910, 9 novembre, p. 451-452.)

1020. Dieul (George C.). The Amphisbaena and its connexions in ecclesiastical art and architecture. (*The archaeological Journal*, 1910, décembre, p. 285-317, 2 fig., 10 pl.)

1021. Kemp-Welch (Alice). The Emblem of St. Ansano. (*The Burlington Magazine*, 1911, mars, p. 337-338, 1 pl.)

1022. Lindberg (Felix). Meine Entdeckungen des Schmerzensmannes in der Nikolaikirche zu Leipzig. (*Zeitschrift fur bildende Kunst*, 1911, janvier, p. 88-91, 6 fig.)

1023. Oidtmann (H.). Acht Scheiben kölner Kleinmalerei des XVI. Jahrhunderts. (*Zeitschrift fur christliche Kunst*, 1910, 12e fasc., col. 363-372, 7 fig.)

1024. Thorel (A.). Légendes, traditions et propos populaires sur la cathédrale d'Amiens. (*Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie*, 1910, 4e trim., p. 416-493, 35 fig. et 1 pl.)

1025. Triumph Der Christi. Eine Folge von Bildern aus dem Reiche des Herrn, gezeichnet von Josef Ritter von Führich, 11 Kunstblätter mit einer Einleitung von P. Andreas Schmidt.

1026. Wuscher-Becchi (E.). Die « Geburt Christi » in den Darstellungen der Altchristlichen und byzantinischen Kunst. (*Der Pionier*, 1911, janvier, p. 25-31.)

Voir aussi nos 920, 959, 997, 1000, 1004.

Le Propriétaire-Gérant : André Ramet.

TABLE DES MATIÈRES.

ARTICLES ET MÉLANGES.

Bibeaux (Gaston). Les stalles de l'église de Chaumont-en-Vexin (Oise), p. 56-58.

Blum (André). Des rapports des miniaturistes français du XVe siècle avec les premiers artistes graveurs, p. 357-369.

Casier (Joseph). L'exposition de l'art belge au XVIIe siècle (suite), p. 43-54. — Marguerite d'York et les Pauvres Claires de Gand, p. 141-147.

Chabeuf (Henri). La Sainte-Chapelle de Dijon, p. 177-196. — Le Christ de Saint-Jean de Dijon, p. 487-489.

Chartraire (Abbé E.). Les tissus anciens du trésor de la cathédrale de Sens, p. 261-280, 371-386, 452-468.

Clemen (Paul). Peintures murales du début de l'époque romane à l'église abbatiale de Werden, p. 55-56. — Les fouilles du Palais carolingien d'Ingelheim, p. 131-134.

Clouzot (Henri). Le vitrail de l'Arbre de Jessé à Notre-Dame de Niort, p. 183-186.

Drouot (Henri). Le nombre des « Pleurants » aux tombeaux des Ducs de Bourgogne, p. 135-141. — De quelques dessins du XVIIIe siècle représentant les tombeaux des Ducs de Bourgogne, p. 186-487.

Durand-Gréville (E.). Une « Vierge » de Memling au musée de Saint-Sébastien, p. 218-221.

Gazier (A.). François Boucher et le Bréviaire de 1736, p. 121-130.

Gougaud (L.). L'art celtique chrétien, p. 89-108.

Hevesy (André de). Les Miniaturistes de Mathias Corvin, p. 1-20, 109-120.

Kolchin (Raymond). Quelques ivoires gothiques français connus antérieurement au XIXe siècle, p. 281-292, 387-402.

Lapparent (Ernest de). Les deux panneaux du maître de l'Émaillé au Musée de l'Ermitage, p. 197-201. — Nouvelles acquisitions du Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, p. 403-408.

Maveux (Albert). Cloche du beffroi de Perpignan, p. 221-224.

Métais (Abbé C.). La crosse et le tombeau de Regnault de Mouçon, p. 211-218.

Michel (Robert). Le tombeau du pape Innocent VI à Villeneuve-lès-Avignon, p. 205-210.

Millet (Gabriel). Portraits byzantins, p. 445-451.

Peyrot (J.). Une découverte intéressante à Chartres, p. 408-412.

Prinet (Max). Les insignes des dignités ecclésiastiques dans le blason français du XVe siècle, p. 21-41.

Roglas (Carl. Rat). L'exposition d'art religieux ancien de Strangnäs (Suède), p. 293-306, 469-482.

Vitry (Paul). Musée du Louvre : département de la sculpture du Moyen Âge et de la Renaissance (acquisitions et dons, année 1910), p. 147-148.

PLANCHES.

Antiphonaire aux armes de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon (Bibl. impé. de Vienne, Cod. 1769), p. 108-109.

Cathédrale de Chartres, fragment de l'ancien jubé, tête du Roi-Mage endormi dans le groupe de l'« Appel de l'ange », p. 490-491. — La même tête de profil, p. 492-493.

Cathédrale de Naumbourg, jubé, Saint-Jean l'Évangéliste (vers 1270), p. 1.

Filarète. Introductio in architecturam (Bibl. de Saint-Marc à Venise), p. 114-115.

Miracles (Les) de Saint Benoît, par P. P. Rubens, p. 44-45.
Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, La Vierge et l'Enfant par le maître de Flémalle, p. 198-199 ; — La Famille par le même, p. 200-201.
Théodore I Paléologue, despote de Mistra, d'après l'aquarelle de M. L. Roussin en couleurs, p. 418-419.

CHRONIQUE.

Allemagne. Berlin, p. 234, 322 ; Carlsruhe, p. 235 ; Cologne, p. 234 ; Dresde, p. 322-324 ; Francfort-sur-le-Main, p. 234-235 ; Hambourg, p. 324 ; Munich, p. 324-325 ; Nuremberg, p. 235.
Autriche-Hongrie. Darnstein, p. 493 ; Goess, p. 493-494 ; Klosterneuburg, p. 494 ; Liechtenstein, p. 494 ; Presbourg, p. 494 ; Vienne, p. 72-73, 494.
Belgique. Académie royale d'archéologie de Belgique, p. 158, 325-326, 417 ; Cercle archéologique de Malines, p. 159 ; Cercle archéologique et historique d'Audenarde, p. 327 ; Commissions royales d'art et d'archéologie, p. 326 ; Institut archéologique de Luxembourg, p. 159 ; Société d'archéologie de Bruxelles, p. 326-327 ; Société d'histoire et d'archéologie de Gand, p. 158-159, 327-328. — Bruges, p. 159-160 ; Bruxelles, p. 160, 328-329, 417-418 ; Charleroi, p. 329 ; Gand, p. 160 ; Liège, p. 160-161 ; Malines, p. 161, 329-330, 418-419 ; Tournai, p. 330.
Espagne, p. 236, 419 ; Barcelone, p. 162 ; Madrid, p. 420 ; Santiago, p. 420 ; Teruel, p. 420 ; Tolède, p. 162 ; Victoria, p. 420-422.
France. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, p. 59, 149-150, 225, 307-308, 413, 490 ; Congrès archéologique de France, 78e session, tenue à Reims, p. 228 et 314-316 ; Congrès des Sociétés savantes, p. 309-313 ; École nationale des Chartes, p. 151 ; Exposition d'art chrétien, p. 151 ; Pour les églises de France, p. 227 ; Rapport sur le budget des Beaux-Arts, p. 151, 227-228 ; Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, p. 313-314 ; Société de l'Histoire de l'Art français, p. 61 ; Société des Antiquaires de France, p. 60-61, 150-151, 225-227, 308-309 ; Société des artistes français, p. 316-317 ; Société française de reproductions de manuscrits à peintures, p. 61-62 ; Société pour l'étude de la gravure française, p. 413-414. — Aix, (Bouches-du-Rhône), p. 317, 414 ; Algérie, p. 153-154 ; Ambazac (Corrèze), p. 228 ; Amboise, p. 317, 490 ; Angers, p. 62-63, 154, 228 ; Arches (Cantal), p. 63 ; Asfeld (Ardennes), p. 154 ; Asnières (Maine-et-Loire), p. 154 ; Aube, p. 317-318 ; Avignon, p. 63, 228-230, 414, 490 ; Avrauches, p. 63 ; Bayeux, p. 154 ; Beaune (Côte-d'Or), p. 155 ; Bodilis (Finistère), p. 414 ; Bordeaux, p. 414 ; Bort (Corrèze), p. 490 ; Brequenille (La) (Haute-Loire), p. 490 ; Brioude (Haute-Loire), p. 490 ; Brou (Ain), p. 156 ; Castres, p. 490 ; Cavaillon (Vaucluse), p. 230 ; Chalain d'Uzore (Loire), p. 63 ; Chambéry, p. 414 ; Champigny-sur-Veude (Indre-et-Loire), p. 63 ; Chantilly (Oise), p. 230 ; Charlieu (Loire), p. 230, 490-491 ; Chartres, p. 318, 491 ; Clermont-Ferrand, p. 63, 414 ; Cléry (Loiret), p. 230 ; Conflans-Charenton, p. 156 ; Conques (Avignon), p. 491 ; Courtenay (Loiret), p. 230 ; Dijon, p. 63, 156, 230 ; Étampes, p. 63 ; Fontfroide (Aude), p. 63 ; Gap, p. 491 ; Goussainville (Seine-et-Oise), p. 230 ; Grenoble, p. 491 ; Hermes (Oise), p. 230 ; Lampaul-Guimiliau (Finistère), p. 63 ; Laval, p. 491 ; Limoges, p. 414-415 ; Longeville (Haute-Marne), p. 318 ; Longwy, p. 64 ; Lyon, p. 64, 156 ; Mans (Le), p. 318 ; Meaux, p. 491-492 ; Mehun-sur-Yèvre (Cher), p. 64 ; Mont-Saint-Michel, p. 64, 230 ; Nantes, p. 64, 318-319, 492 ; Niort, p. 64 ; Oise, p. 231 ; Orbais (Marne), p. 156-157, 319-320 ; Paris, p. 65, 157-158, 231-232, 320, 415, 492 ; Pernes (Vaucluse), p. 232 ; Poitiers, p. 232, 320 ; Puy (Le), p. 232, 492 ; Reims, p. 66, 158 ; Rezay (Cher), p. 65-66 ; Rians (Var), p. 66 ; Roubaix (Nord), p. 232 ; Rouen, p. 66, 158, 232-233, 415-416 ; Saint-Bertrand de Comminges, p. 492 ; Saint-Guilhem-du-Désert (Hérault), p. 233, 492 ; Saint-Sylvain (Corrèze), p. 233 ; Sarrancolin (Hautes-Pyrénées), p. 320-321, 492 ; Savoie (Haute), p. 416 ; Sens (Yonne), p. 233, 416 ; Sézanne (Marne), p. 158 ; Soudeilles (Corrèze), p. 66-67, 233, 321 ; Thiers (Puy-de-Dôme), p. 67 ; Toulouse, p. 67 ; Troyes, p. 321 ; Ussel (Corrèze), p. 492 ; Verdun (Meuse), p. 493 ; Vincennes, p. 67, 233 ; Yonne, p. 416-417.
Grande-Bretagne. Barnstaple (Devonshire), p. 498 ; Birmingham (Warwick), p. 334 ; Cattistock (Wessex), p. 498 ; Catteris (Cambridge), p. 498 ; Colchester (Essex), p. 498 ; Denbury (Devon), p. 498 ; Ecosse, p. 70-71, 240, 334-335, 499 ; Falkenham (Norfolk), p. 238-239 ; Galles (Pays de), p. 70, 498 ; Greenwich, p. 70 ; Hawkesyard (Staffordshire), p. 239 ; Honiton (Devonshire), p. 334 ; Irlande, p. 72 ; Lastingham, p. 70 ; Launceston (Cornwall), p. 498 ; Liverpool, p. 70 ; Londres, p. 68-69, 237-238, 330-334, 494-498 ; Queenborough (Kent), p. 239-240 ; Rattery (Devonshire), p. 334 ; Repton (Derby), p. 498-499 ; Shebbear (Devonshire), p. 240 ; Thorpe (Suffolk), p. 334 ; Torquay (Devon), p. 499 ; Windsor, p. 70.

GRÈCE. Athènes, p. 499.
HOLLANDE. Flessingue, p. 499.
ITALIE. Assise, p. 335-340 ; Charavalle, p. 340 ; Florence, p. 340-341 ; Foligno, p. 341. Messine, p. 341 ; Milan, p. 341. Naples, p. 341 ; Pérouse, p. 341-342 ; Pienza, p. 342. Pontida, p. 342 ; Rome, p. 342.
ROUMANIE. Bucarest, p. 499.
RUSSIE, p. 422-423.
SUÈDE. Gothembourg, p. 423 ; Lund, p. 423-424 ; Stockholm, p. 424 ; Upsal, p. 424 ; Vasteras, p. 424.

BIBLIOGRAPHIE.

Comptes rendus.

ANDERSON (Joseph). The architecturally shaped shrines and other reliquaries of the early celtic church in Scotland and Ireland, p. 254-255.
Andrea Mantegna : l'œuvre du maître : tableaux, gravures au burin, p. 438-439.
Annales de l'Est. Bibliographie lorraine (1909-1910), p. 243.
BAUM (Julius). Ulmer Kunst, p. 501-502.
BAUTIER (Pierre). Lancelot Blondeel, p. 85-86.
BAYET (Jean). Les richesses d'art de la ville de Paris. Les édifices religieux : XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, p. 80-81.
BÉGULE (Lucien). Les vitraux du moyen-âge et de la Renaissance dans la région lyonnaise, p. 251-254.
BERTAUX (Emile). Donatello, p. 248-249. — Etudes d'histoire et d'art, p. 426-427. — L'Exposition rétrospective d'art (de Saragosse) 1908, p. 244-246.
BERTHELÉ (Joseph). Ephemeris campanographica, p. 87-88.
BERTHIER (Fr. J. J.). L'église de Sainte- Sabine à Rome. — L'église de la Minerve à Rome, p. 428-429.
BESSON (L'abbé Marius). Antiquités du Valais (V^e-Xe siècles), p. 86-87.
BILSON (John). Newbald Church, p. 247-248.
BOINET (Amédée). La cathédrale de Bourges, p. 431.
BOURGEOIS (Victor-H.). La peinture décorative dans le canton de Vaud dès l'époque romaine jusqu'au XVIIIe siècle, p. 505.
BOVET (Marie-Anne de). Cracovie, p. 74.
BUIS (Ch.). Esthétique des villes. L'isolement des vieilles églises, p. 243-244.
CABROL (R. dom Fernand) et LECIERCQ (R. P. dom H.). Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Fasc. XXIV, Chalcédoine-Chapelle, p. 425.
CEULENEER (A. de). Justus van Gent (Joos van Wassenhove), p. 249-250.
CLOUZOT (Henri). Philibert de l'Orme, p. 79-80.
CREUTZ (Max). Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland, p. 434.
CROOLI (L. et F.). L'orfèvrerie religieuse en Belgique, p. 508.
CROOY (Abbé Fernand). De kelk gezegd van Sint Bernardus. Abbaye d'Affligem, p. 87.
DANGIBEAUD (Ch.). L'école de sculpture romane saintongeaise, p. 83-84.
DEAMER (Percy). Fifty Pictures of Gothic Altars, p. 250.
DELAHACHE (Georges). La cathédrale de Strasbourg, p. 78-79.
DELISLE (L.). Les Heures dites de Jean Pucelle, p. 84-85.
DEMAISON (Louis). La cathédrale de Reims, p. 163.
DEMARTIAL (André). Chronique de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges en 1910, p. 509.
DESDEVISES DU DÉZERT (G.) et BRÉHIER (Louis). Clermont-Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme, p. 427.
DESTRÉE (Joseph) et VAN DEN VEN (Paul). Tapisseries des Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, p. 255.
DOERING (Oscar). Deutschlands Mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle, p. 500-501.
ENLART (Camille). Le monument funéraire de Guillaume du Cos de La Hitte, au Musée civique de Gênes, p. 503. — Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro, p. 433-434.
FARCY (Louis de). Monographie de la cathédrale d'Angers, p. 429-430.

FIERENS-GEVAERT. La peinture en Belgique. Les Primitifs flamands, t. I-III, p. 435-436.
FLERY (Gabriel). La cathédrale du Mans, p. 163.
GADE (John Alfane). Cathedrals of Spain, p. 431-432.
GASTON (Abbé Jean). Les Images des confréries parisiennes avant la Révolution, p. 88.
GIRODIE (André). Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XV siècle, p. 437.
GIRON (Léon). Les peintures murales du département de la Haute-Loire du XI au XVIII siècle, p. 505-506.
GOLDSCHMIDT (Adolf). Die Bauornamentik in Sachsen im XII Jahrhundert, p. 81-82.
GOSSET (Alphonse). Cathédrale de Reims, le portail. Basilique de Saint-Rémi de Reims. Basilique de Sainte-Clotilde à Reims, p. 77.
GOUT (Paul). Le Mont-Saint-Michel. Histoire de l'abbaye et de la ville. Etude archéologique et architecturale des monuments, p. 343-344.
GRAAF (J. J.). Twee oude hosties, p. 87.
HELLENS (Franz). Gérard Terborch, p. 507.
HOURTICQ (Louis). La France, p. 425-426.
JOSEPHI (Dr Walter). Katalog des Germanischen National-Museums. Die Werke plastischer Kunst, p. 163-164.
JUSSELIN (Maurice). Statistique archéologique d'Eure-et-Loir, p. 242-243.
KLEINSCHMIDT (Beda). Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte, p. 500.
LAMI (Stanislas). Dictionnaire des sculpteurs de l'École française, p. 81.
LABAN (Jean). La cathédrale d'Albi, p. 431.
LEVROT (Joseph). Fresques à Saint-Dalmas-de-Valdeblore. Les peintures murales du comté de Nice, p. 506.
LINDEN (H. Van der) et OBREEN (H.). Album historique de la Belgique, p. 75-76, 439.
LOGA (Valerian von). Francisco de Goya, p. 251.
LOHMEYER (Karl). Friedrich Joachim Stengel, p. 502-503.
MAERE (Chanoine R.). L'église du petit séminaire de Floreffe, ancienne abbatiale norbertine, p. 433.
MARTIN (Camille). Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève, p. 432-433.
MESSERI (Antonio). Di una insigne e poco nota basilica cristiana dei primi secoli (La Pieve di S. Pietro in Sylvis, presso Bagnacavallo), p. 76.
MICHEL (André). Histoire de l'Art depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'à nos jours, IV, p. 241-242.
MICHEL (Charles). Evangiles apocryphes. I. Protévangile de Jacques, Pseudo-Matthieu, évangile de Thomas, p. 255-256.
MILLET (Gabriel). Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles, p. 246-247.
MOREL-PAYEN (Lucien). Troyes et Provins, p. 74-75.
MULLER (Dr W. H. A.). Die Darstellung des jüngsten Gerichts an den romanischen und gothischen Kirchenportalen Frankreichs, p. 434-435.
NODET (Victor). L'église de Brou, p. 431.
NUSSAC (Louis de). Ernest Rupin, p. 161.
OLIGER (P. Livario). Due Musaici con S. Francesco della chiesa di Aracoeli in Roma, p. 509.
OMONT (M. H.). Bibliothèque nationale. Département des manuscrits. Peintures et initiales de la première et de la seconde Bible de Charles le Chauve, p. 507.
OXFORD (Rev. A. W.). The ruins of Fountains abbey, p. 431.
PETERS (P.). Histoire de Joseph le Charpentier, p. 255-256.
Peintures. Les murales catalanes. Fasc. I. Pedret. Fasc. II. S. Martí de Fenollar. S. Miquel de la Seo, p. 250-251.
PINDER (Wilhelm). Deutsche Dome, p. 82.
PRATT (Helen Marshall). The cathedral churches of England, their architecture, history and antiquities, p. 77.
PROST (Bernard et Henri). Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477), p. 427.
RÉAU (Louis). Les primitifs allemands, p. 437-438.
RIVY (Dr Emile). La cathédrale Saint-Etienne de Cahors : six siècles d'évolution architecturale, p. 429.
RICCI (Corrado). Italie du Nord, p. 427-428.

ROMUSSI (Charles). Le Dôme de Milan dans l'histoire et dans l'art, p. 77-78.
ROUSSEAU (Henry). La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles, p. 503-504.
SALTERSNDT (Max). Deutsche Plastik des Mittelalters, p. 82-83.
SCHNEIDER (René). Botticelli, p. 507.
SCHÖNEWOLF (Otto). Die Darstellung der Auferstehung Christi. Ihre Entstehung und ihre ältesten Denkmäler, p. 88.
SCHRADER (Bruno). Die römische Campagna, p. 128.
VIAUD (R. P. Prosper). Nazareth et ses deux églises de l'Annonciation et de Saint Joseph, p. 76-77.
VITRY (Paul) et BRIÈRE (Gaston). Documents de sculpture française. Moyen Age, Renaissance. 1re partie, p. 435.
VIVIANI (D.). Tempio di S. Angelo in Perugia, studia di repristino, p. 502.
VOOS (Dr Hermann). Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, p. 251.
WÖLFFLIN (H.). L'art classique, initiation au génie de la Renaissance italienne. Traduit de l'allemand sur la 4e édition par Conrad de Mandach, p. 501.

Publications récentes. — Table topographique [1].

GÉNÉRALITÉS ET HISTOIRE DE L'ART. 1-65, 295-311, 401-433, 702-727, 827-842.
ARCHITECTURE. 66-124, 312-336, 434-520, 728-772, 843-901.
SCULPTURE. 125-162, 337-349, 521-565, 773-785, 902-940.
PEINTURE. 163-249, 350-381, 566-653, 786-806, 941-1000.
ARTS GRAPHIQUES. 250-258, 382-387, 654-662, 807-809, 1001.
ARTS INDUSTRIELS. 259-280, 388-395, 663-689, 810-822, 1002-1018.
ICONOGRAPHIE. 281-294, 396-400, 690-701, 823-826, 1019-1026.

A

Agnetz (Oise), 882.
Aguilar de Campo, 102.
Aiguèze, 714.
Airaines, 669.
Aisne, 680.
Alatri, 275.
Albi, 76, 475, 914.
Allemagne, 15, 47, 50, 79, 103, 140, 251, 252, 257, 337, 340, 384, 558, 648, 776.
Alsace, 707.
Altamira, 110.
Alt-Mainz, 880.
Amérique, 217.
Amiens, 282, 504, 767, 791, 1024.
Amsterdam, 243, 802, 873, 889, 892.
Andenne, 806.
Angers, 46, 704.
Angleterre, 33, 157, 276, 301, 525, 530, 730, 737, 772, 774, 894, 986.
Annecy, 304.
Anvers, 55, 106, 795.
Aoste (Val d'), 19.
Apulie, 349.
Aquileja, 1002.
Arezzo, 631.
Arles, 328.
Arras, 816.
Aspelt, 535.
Assise, 31, 84, 610.
Audenarde, 916.
Aulne, 67, 746.
Autriche, 54, 257.
Auvers-le-Hamon, 59.
Avellanes (Les), 415.
Avénières, 286.
Avilès, 102.
Aywières, 732.

B

Bagnoles, 454.
Bâle, 207.
Balleroy, 401.
Bamberg, 534.
Barcelone, 102.
Barnstaple, 678.
Barrois, 20.
Bassano, 109.
Bavière, 138, 715.
Bayeux, 2, 810, 898.
Bayonne, 903.
Beauvais, 272.
Belgique, 262, 574, 612, 751, 754, 789.
Bellune, 161, 190, 318.
Bergame, 409, 632.
Berlin, 570, 628, 727, 804, 918.
Bethléem, 467, 752.
Bled, 1015.
Blécourt, 924.
Bolnitsa, 894.
Bologne, 315, 366, 371, 600, 782, 921.
Bonport, 181.
Bourges, 116, 143.
Bourget-du-Lac, 440.
Bourgogne, 344, 565, 709, 828.
Bourgogne (Canton de), 713.
Brannens, 406.
Brou, 486, 487.
Bruges, 96, 253, 565, 650, 651, 875, 890, 902, 933, 962, 998.
Bruxelles, 16, 18, 51, 185, 229, 612, 948.
Budapest, 258, 635, 919.
Bukowine, 627.
Burgos, 102.

C

Cahors, 114, 331.
Cambridge, 742.
Capodistria, 61, 270, 978.
Carladez, 961.
Carmona, 110.
Cassel, 25.
Castellazzo, 338.
Catane, 315.
Cerny-en-Laonnais, 876.
Cerro Los de los Santos, 110.
Challement, 893.
Châlons, 817.
Champagne, 717 à 720.
Champmol, 885.
Chartres, 104, 143.
Château-Landon, 317.

1. Les chiffres renvoient aux numéros.

Chaumont, 180.
Chaumont-en-Vexin, 524.
Chezy-sur-Marne, 731.
Chiusi, 581.
Chypre, 16.
Civitacastellana, 925.
Clery, 491.
Cluny, 7, 29, 39, 66, 145, 402.
Colchester, 543.
Colleville, 912.
Cologne, 113, 111, 279, 307, 511, 675, 676, 831.
Colombiers, 322.
Copenhague, 666.
Corbie, 22.
Corneilles en Vexin, 346.
Couserans, 375.
Coutances, 97.
Cracovie, 6, 298.

D

Dalmatie, 58, 61, 107.
Danemark, 98, 598.
Dacon, 12.
Daumazan, 706.
Dendermonde, 127.
Devon, 821.
Dijon, 116, 861, 895, 896, 957, 966.
Dixmude, 26.
Diyar-Bekr, 4.
Dol, 887.
Dôle, 43.
Domrémy-la-Pucelle, 400.
Dresde, 238, 725.
Dreux, 81,

E

Lehternach, 516.
Ecosse, 663.
Elche, 110.
Elsa (Val d'), 302.
Ely (Ile d'), 742.
Epernay, 763.
Espagne, 92, 102, 110, 174, 323, 353, 591, 626, 735, 736, 798, 805.
Etampes, 269.
Eu, 117.
Eure-et-Loir, 118.
Exeter, 765.

F

Fanglia, 848.
Fanvaults, 470.
Ferte-sous-Jouarre (La), 408.
Flandre, 186, 188, 792, 976.
Flavigny, 489.
Floreffe, 760.
Florence, 133, 141, 152, 159, 236, 348, 383, 528, 567, 614, 620, 640, 780, 846, 922.
Foix, 375.
Fontevrault, 100.
Forsvar kyrkor i Norrland, 188.
Fossombrone, 851.
Fountains, 109.
France, 33, 90, 112, 119, 343, 526, 901, 986.
Francfort, 808.
Fribourg, 550, 725.

G

Gand, 52, 162, 168, 561, 575, 644, 645, 753, 822.
Gardane, 10.
Gênes, 341.
Genetay, 457.
Géorgie, 57.
Girone, 102.
Grisons, 491.
Grosseto, 122.
Gubbio, 201.
Gustrow, 350.

H

Hanovre, 49.
Harlebeke, 728, 814.
Heuelveerdegen, 785.
Hildesheim, 49, 755.
Hollande, 61, 372, 563, 616, 776, 783, 973.

I

Ile de France, 116, 333.
Ingelheim, 448.
Ipswich, 543.
Irlande, 663.
Islam (Contrées de l'), 466.
Istrie, 60, 64.
Italie, 47, 68, 134, 135, 217, 307, 308, 309, 357, 773, 798, 827, 830, 837.

J

Jéricho, 167.
Jérusalem, 1006.
Joinville, 924.
Josselin, 811.
Jurgew (Dorpat), 492.

K

Kalchreuth, 347.
Krakau, 260.

L

Lammari, 147.
Laval, 209.
Legnagno, 213.
Leipzig, 312, 724, 1022.
Liebenwerda, 296.
Liège, 126, 273, 277.
Liger, 1015.
Ligurie, 838.
Limbourg, 53, 584, 739.
Limoges, 532, 1007.
Lincoln, 686, 850.
Lisieux, 2.
Livourne, 983.
Loire (Haute-), 195, 368.
Lombardie, 838, 883.
Londres, 197, 527, 553, 749, 771.
Lorraine, 20.
Lübeck, 941.
Luca, 993.
Lyonnais, 389.

M

Madrid, 102, 705, 741.
Magdebourg, 91, 327, 413.
Mans (Le), 40.
Manresa, 102.
Mantoue, 884.
Marienbourg, 49.
Marienhagen, 419.
Marlbrough, 543.
Massa, 150.
Maule, 438.
Mayenne, 750.
Meissen, 725, 775.
Mésopotamie, 492, 1004.
Messine, 586.
Meuse, 463.
Milan, 111, 156, 169, 332, 334, 380, 424, 458, 483, 485, 647, 794, 812, 833, 849.
Mistra, 326, 726.
Moltrasio, 367.
Monforte, 234.
Montfort, 494.
Montmajour-lez-Arles, 768.
Montréal, 445.
Mont-Saint-Michel, 88, 321.
Monza, 108, 211.
Mook, 858.
Muggia Vecchia, 509.
Munich, 622, 660, 975.
Munster, 95, 124, 278, 435, 460, 550, 724.

N

Naples, 224, 311, 376.
Naworth-Castle, 997.
Neuenbourg, 1015.
Newbald, 319.
Newport (Rhode Island), 82.
New York, 855, 868.
Niederkastenholz, 496.
Niort, 910.
Nivaagard, 598.
Noaillé, 30.
Normandie, 757.
Norvège, 421, 656.
Novgorod, 943.
Numance, 110.
Nuremberg, 89, 721, 871.

O

Oberpfalz, 23.
Oisemont, 560.
Oldenbourg, 970.
Ombrie, 198.
Orbetello, 422.

Orval, 766.
Orvieto, 636, 849.
Ostie, 897.
Osuna, 110.
Oulchy-le-Château, 680, 849.
Oxford, 541, 637.

P

Padoue, 141.
Palatinat (Haut), 11.
Palerme, 306.
Pamele, 158.
Paris, 9, 12, 41, 128, 169, 202, 215, 284, 320, 342, 388, 399, 477, 511, 539, 562, 688, 788, 836, 878, 969.
Pau, 69, 295.
Pavie, 451.
Pérouse, 32, 137, 172, 515.
Perpignan, 674.
Pforzheim, 900.
Picardie, 904.
Piémont, 225, 373, 838.
Pirano, 58.
Pise, 78, 101, 194, 240, 396, 585, 761, 762, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 949.
Pistoia, 299.
Poitiers, 604.
Pontigny, 512.
Pontoise, 494.
Portugal, 168, 231.
Prague, 329.
Provins, 24, 41, 305.
Prusse, 511

Q

Quercegrossa, 926

R

Ratisbonne, 11, 23, 123, 859.
Refrath, 497.
Reims, 116, 684, 712, 777.
Rimini, 160, 869.
Rome, 72, 132, 166, 178, 206, 242, 314, 351, 374, 395, 397, 404, 465, 549, 603, 781, 847, 888, 923, 946, 1017
Roosebeke, 490.
Rothenbourg, 429, 721.
Rotterdam, 591, 1001.
Rouen, 3, 116.
Roumanie, 119.
Roumois, 162.
Russie, 56, 165, 381.

S

Sables d'Olonne (Les), 45, 330
Saint-Denis, 459, 478.
Saint-Georges-sur-Loire, 36, 325
Saint-Gilles, 426.
Saint-Mihiel, 112.
Saint-Omer, 928.
Saint Pétersbourg, 112, 955
Saint-Sébastien, 592.
Saint Seine (Abbaye), 852.
Saint-Vith, 198.
Saintonge, 131, 339.
Salonique, 1008.
Salzbourg, 634, 649.
Saragosse, 102, 403.
Saumur, 46, 704, 937.
Savoie, 436.
Scandinavie, 257.
Seine-et-Oise, 702.
Seine-Inférieure, 3.
Senlis, 125, 929.
Sens, 672.
Seros, 17.
Sicile, 842.
Siebenbürgen, 729.
Sienne, 481.
Silly-en-Gouffern, 455.
Sinaï, 554, 682, 931.
Soissons, 557.
Solsona, 913.
Souabe, 139, 508, 769.
Spiringen, 519.
Strasbourg, 80, 659.
Suède, 499, 500, 501, 502, 503, 513.
Suisse, 155, 257.
Sulzbach, 23.
Syracuse, 219.

T

Tarragone, 110.
Tepl, 745
Thérain (Vallée du), 90.
Tholey, 112.
Thouberville, 398.
Tirol, 423.
Tolède, 102, 154, 722.
Toscane, 1, 28, 302, 703.
Toul, 533.
Tours, 969.
Trèves, 664.
Troppau, 529.
Troyes, 41, 116, 305, 813.
Tur Abdin, 4.
Tynemouth, 474.

U

Utrecht, 563, 679.

V

Valais, 390.
Valdeblore, 613.
Val-Dieu, 391.
Valence (Espagne), 102.
Var, 434.
Vénétie, 58, 60, 64, 839, 993.
Venise, 94, 748, 839.
Vernon, 740.
Vérone, 363, 379, 860, 944.
Vétheuil, 495.
Vézelay, 259.
Vibraye (Forêt de), 391.
Vicence, 1009.
Vich, 102.
Vienne (Autriche), 196, 432
Villafranca, 988.
Villeneuve-lès-Avignon, 461, 918.
Villers, 731.
Villingen, 95.
Viterbe, 464, 840.
Vreden i. W., 517.

W

Werden, 580.
Westminster, 193, 723, 770.
Westphalie, 37, 38.
Wettingen 929.
Wight (Ile de), 300.
Würzbourg, 779, 831.

BINDING SECT. AUG 24 1982

N
7810
R4
t.61

Revue de l'art chrétien

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY